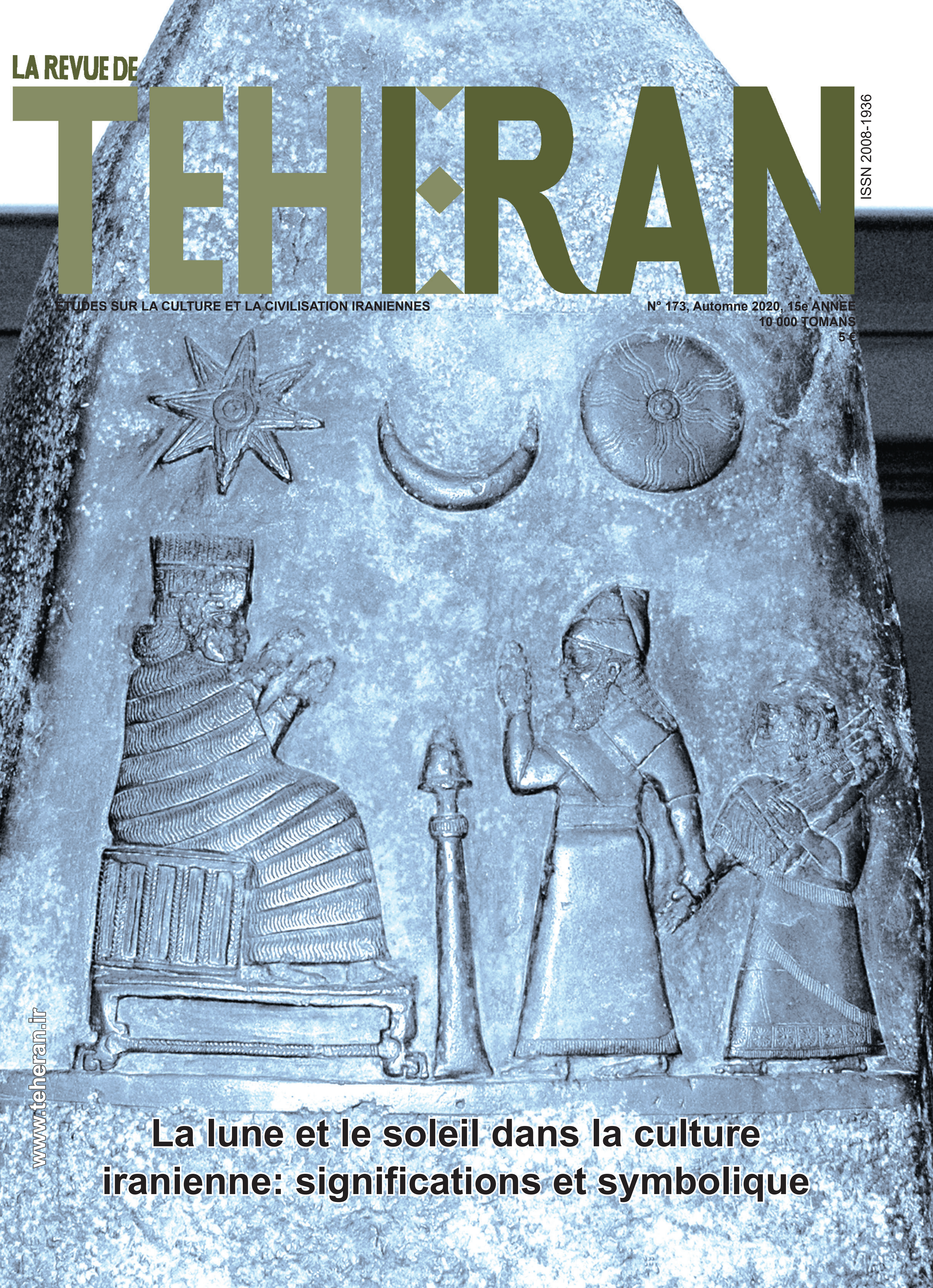
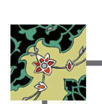

LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
ÉTUDES SUR LA CULTURE ET LA CIVILISATION IRANIENNES
N° 173, Automne 2020, 15e ANNÉE
10 000 TOMANS
5 €
www.teheran.ir
La lune et le soleil dans la culture iranienne: significations et symbolique

www.teheran.ir

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Mosaddeq-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
E-mail: ***mail@teheran.ir***
Imprimé par Iran-Tchap



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

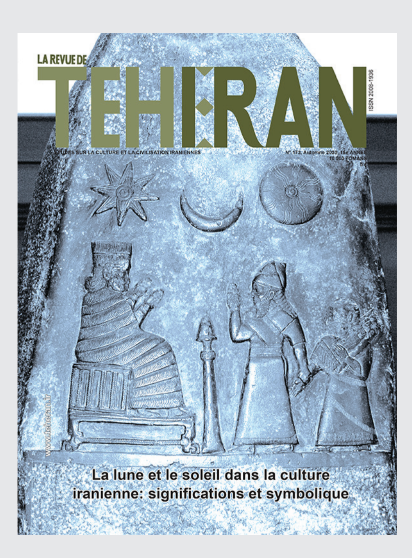
Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Babak Ershadi

Graphisme et mise en page
Monireh-Sadat Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi



Recto de la couverture:
Le roi Melishipak I (1186-1172) présente sa fille à Shamash, le soleil, représenté à droite, à côté de Nanna et Ishtar



TEHERAN
Études sur la culture et la civilisation iraniennes

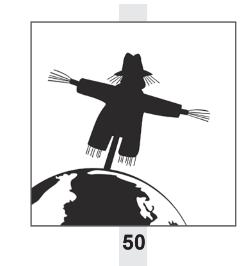
N° 173 - Pâeez 1399
Automne 2020
15ème année
Prix 10 000 Tomans
5 €

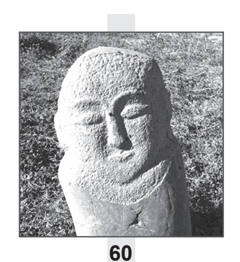
Sommaire

CAHIER DU MOIS

CULTURE

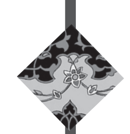

34


50


60

Le symbole du dieu-soleil chez les Iraniens assyriens

Saeid Khânâbâdi



Au VIIème siècle avant notre ère, le royaume mède fut menacé par les attaques des rois d'Assyrie. Les Mèdes firent donc alliance avec les Babyloniens et, en août 612 av. J.-C, conquirent Ninive, la capitale des Assyriens. Cette grande conquête de Cyaxare, le roi mède, n'était pas seulement un exploit militaire pour les Aryens. Cette conquête a également permis l'intégration d'éléments culturels et artistiques de la civilisation assyrienne dans l'art et la culture des habitants du plateau iranien. Après l'arrivée au pouvoir des Achéménides, l'Empire perse devint une plateforme d'influences réciproques entre les civilisations mésopotamienne et perse. Les Assyriens, qui étaient déjà installés dans la Mède Atropatène (Azerbaïdjan actuel), continuaient à contribuer à la culture perse. Certains éléments architecturaux des palais de Persépolis et de Suse révèlent bien la présence des symboles assyriens. Même le célèbre thème de Fravahar ressemble beaucoup aux figurations du dieu Achour (Assur) dans les bas-reliefs assyriens comme par exemple ceux de Sargon II. Pourtant dès le début, la relation Assyrie-Perse prit la forme d'une interaction culturelle réciproque. Même aujourd'hui, les églises assyriennes présentent des éléments architecturaux issus des palais achéménides. Par exemple, les murs crénelés de la cathédrale Saint-Joseph de Téhéran sont une copie exacte des créneaux et des merlons décoratifs dans les escaliers royaux de Persépolis.

Les Iraniens assyriens

L'installation des Assyriens dans le nord-ouest de l'Iran a débuté au XIème siècle avant notre ère, sur ordre des rois assyriens qui ont déplacé plus de 200 000 Assyriens de la Mésopotamie du nord vers les environs du lac d'Ourmia. Après l'effondrement de l'empire d'Assyrie, les Assyriens installés en Iran jouèrent le rôle de relais entre l'héritage de la civilisation mésopotamienne et la civilisation aryenne. Ces Assyriens ont continué à jouer ce rôle même après leur conversion massive au christianisme. Les Iraniens, assyriens eux aussi, dans leurs coutumes, leurs rites, leurs croyances, et surtout dans leur langue,

Après l'arrivée au pouvoir des Achéménides, l'Empire perse devint une plateforme d'influences réciproques entre les civilisations mésopotamienne et perse. Les Assyriens, qui étaient déjà installés dans la Mède Atropatène (Azerbaïdjan actuel), continuaient à contribuer à la culture perse. Certains éléments architecturaux des palais de Persépolis et de Suse révèlent bien la présence des symboles assyriens. Même le célèbre thème de Fravahar ressemble beaucoup aux figurations du dieu Achour (Assur) dans les bas-reliefs assyriens comme par exemple ceux de Sargon II.



Le Shamash ou le dieu-soleil est l'un des symboles sur les bas-reliefs assyriens

révèlent explicitement les traces de la civilisation antique d'Assyrie. Mais parallèlement, ils ont aussi adopté des conduites culturelles qui les assimilent aux peuples aryens, comme par exemple la célébration de Norouz. Les Assyriens célèbrent Kha b'Nisan qui, initialement, correspondait à Norouz à l'équinoxe de printemps[1]. Ils célèbrent aussi d'autres fêtes iraniennes comme la fête de l'Eau (élément sacré chez les Zoroastriens) et la fête de Tammouz pendant l'été. Dans cet article, nous étudierons le symbole de Shamash ou dieu-soleil, l'un des éléments assyriens les plus importants et ayant des expressions similaires dans le panthéon iranien.

Depuis les années 1970, l'Alliance Universelle des Assyriens (AUA) a choisi un drapeau qui recèle clairement des éléments en rapport avec l'identité ethnique et l'origine historique des Assyriens. Avant d'en aborder les détails, il nous faut expliquer qu'aujourd'hui, les Assyriens natifs d'Iran ont une place très importante dans la communauté mondiale des Assyriens. Plusieurs facteurs révèlent ce rôle primordial des Iraniens assyriens au sein de la communauté internationale des Assyriens: leur drapeau a été conçu par un Iranien; ou encore leur hymne national (Roomarama) est récité par Yosip bet Yosip, un poète assyrien né en Iran dans le village de Zoomalan d'Ourmia. Depuis 2007, le Secrétaire général de l'Alliance assyrienne universelle (AUA) est Yonathan Betkolia, un Iranien natif d'Ourmia, qui fut également membre du parlement iranien. Le siège de cette grande institution assyrienne, autrefois basée à Chicago, se trouve actuellement à Téhéran. En outre, l'Iran fut, dans l'histoire, le seul pays de la région où les Assyriens chrétiens ont toujours exercé leur religion librement et sans être réprimés. À vrai dire, pendant leur histoire, les Assyriens ont subi plusieurs actes génocidaires et gestes discriminatoires en Irak, Syrie, au sud-ouest de la Turquie et dans le Caucase. Dès lors, ils ont trouvé en Iran une terre d'accueil



Plaine de Ninive (foyer des Assyriens)

et s'y sont intégrés. La liberté dans l'exercice des rites religieux et l'égalité dans le statut social des Assyriens sont confirmées par la Constitution iranienne. Cela a été attesté par des chefs politiques et confessionnels de cette minorité religieuse lors de leur rencontre avec les envoyés de l'ONU et d'autres institutions internationales. Les Assyriens bénéficient même d'un siège réservé au parlement iranien, selon l'article 64 de la Constitution de la République islamique d'Iran. Cette hospitalité iranienne ne s'adresse pas uniquement aux Assyriens. En réalité, l'Iran peut être considéré comme le pays le plus accueillant à l'égard des chrétiens d'Orient. À noter que les Assyriens en Iran sont issus de plusieurs confessions, mais la majorité d'entre eux sont nestoriens.[2] La branche nestorienne dans le christianisme, fondée par Nestorius dont l'origine familiale est perse, se distingue par une doctrine religieuse inspirée du concept aryen et zoroastrien de la dualité.

Quant aux Assyriens résidents en France, il faut souligner que la plupart d'entre eux sont originaires des villages des régions montagneuses du sud-est de la Turquie actuelle, à proximité des frontières irakienne et iranienne.[3] Ils furent contraints d'abandonner leurs villages natals suite aux répressions des autorités ottomanes entre 1914 et 1920. À l'époque, les autorités turques créèrent un climat d'insécurité pour les Assyriens qui vivaient en Azerbaïdjan iranien. Pendant la Première Guerre mondiale, ces minorités chrétiennes furent opprimées par le régime turc, et un nombre conséquent fut contraint de se réfugier en Iran ou en Europe. Les Assyriens du Caucase souffrirent aussi de l'interdiction de l'exercice des rites religieux à l'époque de l'Union soviétique. En outre, à cette époque, il leur était interdit d'utiliser leur langue et leur écriture ethniques. En Irak, bien qu'ils y soient beaucoup plus nombreux qu'en Iran, à partir des années 1930, ils furent privés de certains de leurs droits, et en particulier lors de la présidence de Saddam Hussein (1979-2003). Plus récemment, entre 2014 et 2107 aussi, la plaine de Ninive (foyer des Assyriens) fut occupée par l'État islamique et des milliers d'habitants chrétiens de cette province irakienne durent fuir vers les pays voisins de peur d'être tués ou réduits en esclavage par les terroristes soutenus par l'Arabie Saoudite. En Syrie, les Assyriens formaient une grande communauté avant l'insurrection armée des forces salafistes contre le gouvernement légal de Bachar al-Assad en 2011. Mais après les crimes des terroristes wahhabites, ils quittèrent largement le territoire syrien. Ces menaces subies par les Assyriens dans les autres pays de la région justifient la raison de leur étroit attachement à la terre iranienne qui leur a toujours accordé des libertés dans les domaines religieux et socio-politiques.

Ces évènements permettent de mieux

comprendre pourquoi aujourd'hui, le siège principal de l'Alliance Universelle des Assyriens (AUA), qui est la plus importante institution internationale des Assyriens, a été transféré de Chicago à Téhéran. Après avoir vécu plus de 3000 ans en Iran, les Assyriens constituent aujourd'hui une partie indéniable de la civilisation iranienne.

Le symbole assyrien de Shamash

Comme nous l'avons déjà mentionné, chez les Assyriens se trouvent certains symboles qui fonctionnent en tant que relais entre la civilisation mésopotamienne de l'Assyrie antique et la civilisation perse. Le Shamash ou le dieu-soleil est l'un de ces symboles. Sur les bas-reliefs assyriens conservés dans les grands musées du monde ainsi que sur leur drapeau d'aujourd'hui et sur l'emblème de presque tous leurs partis politiques et mouvements (en Irak et en Syrie), on peut facilement distinguer le symbole de Shamash. Ce symbole est devenu une sorte d'élément identitaire pour les Assyriens même au sein des médias occidentaux. Nous nous référons par exemple à un rapport du *Figaro* publié en novembre 2016 à propos d'un groupe armé assyrien engagé dans le combat contre les terroristes de l'État islamique. Pour son auteur Thierry Oberlé, le symbole de Shamash était la première caractéristique à mentionner dans la présentation de ces unités assyriennes: *«Des combattants de la milice chrétienne des Unités de protection de la plaine de la Ninive (NPU) portent sur le haut du bras droit un écusson en forme d'étoile bleue à quatre branches avec au centre un cercle d'or représentant le dieu soleil assyrien Shamash.»*[4]

Shamash dans le drapeau assyrien

À la suite de la fondation de l'Alliance Universelle des Assyriens (*Khoyada*) en 1968, cette organisation a fait appel aux artistes assyriens du monde entier pour concevoir un drapeau international.[5] L'Alliance a finalement choisi le projet de George Bit Atanus, un Iranien assyrien, qui reflétait le mieux l'identité assyrienne du passé et du présent. En 1974, son projet a été approuvé par le 6e congrès de l'AUA, réuni aux États-Unis dans la ville de New York.

Le drapeau assyrien est conçu avec un fond blanc sur lequel trois bandes ondulantes (bleue, blanche et rouge)

Sur les bas-reliefs assyriens conservés dans les grands musées du monde ainsi que sur leur drapeau d'aujourd'hui et sur l'emblème de presque tous leurs partis politiques et mouvements (en Irak et en Syrie), on peut facilement distinguer le symbole de Shamash. Ce symbole est devenu une sorte d'élément identitaire pour les Assyriens même au sein des médias occidentaux.



Le symbole assyrien de Shamash sur leur drapeau d'aujourd'hui

émergent de chaque coin d'un dessin central qui a la forme d'une étoile à quatre branches. Les trois bandes ondulantes représentent les fleuves du Tigre, de l'Euphrate et du Grand Zab. À noter qu'une partie du fleuve Zab (dit le Petit Zab) passe actuellement par le territoire iranien. En haut du drapeau, une image du dieu Assour (qui ressemble au Fravahar aryen) domine le dessin. Au centre du drapeau, l'étoile à quatre têtes englobe un cercle doré représentant Shamash, le dieu-soleil assyrien.

Shamash dans les civilisations de l'Asie de l'Ouest

Dans le panthéon mésopotamien, Shamash était le dieu-soleil et le fils de Sin, le dieu de la lune. En général, chez les Sémites et contrairement aux Aryens, la lune avait une place plus centrale et prééminente que le soleil, jusqu'à devenir la base de leur calendrier annuel. Pourtant, au fur et à mesure que l'agriculture se développa, le dieu-soleil joua un rôle de plus en plus important chez les peuples mésopotamiens. Shamash était le frère de la déesse Ishtar, qui représentait la grande étoile de Vénus. La déesse mésopotamienne Ishtar peut être comparée à la déesse Anahita chez les peuples aryens. Aujourd'hui, les Assyriens en Irak ont même une chaîne de télévision qui s'appelle Ishtar TV. Dans la mythologie mésopotamienne, Sin, Shamash et Ishtar formaient une trinité divine. Les trois pouvoirs de Sin, Shamash et Ishtar (qui prenaient parfois d'autres noms chez divers peuples mésopotamiens) symbolisaient trois grandes forces de la nature: le soleil, la lune et l'étoile Venus. Nous constatons que le thème de la trinité trouve encore des nouvelles expressions dans les religions ultérieures des Araméens.



Le roi Melishipak I (1186-1172 avant notre ère) présente sa fille à Shamash, le soleil, représenté à droite, à côté de Nanna et Ishtar

Chez les Assyriens, Shamash, en tant que divinité solaire, exerçait le pouvoir de la lumière du Bien sur les ténèbres du Mal. Dans l'épopée babylonienne de Gilgamesh, c'est avec la bénédiction et le soutien de Shamash que Gilgamesh entre dans le royaume des ténèbres et vainc son monstre-gardien. Shamash était également connu comme le dieu de la justice et le juge des dieux et des hommes. Le roi babylonien Hammourabi prétendait que son code de lois (daté d'environ 1750 av. J.-C.) lui avait été confié par Shamash. Le dieu-soleil était aussi le gouverneur de tout l'univers et alors représenté assis sur un trône, tenant dans sa main les symboles de la justice et de la droiture, un bâton et un cercle. Le cercle que Shamash tient dans sa main ressemble à celui qui est dans

celle d'Ahourâ Mazdâ dans les bas-reliefs sassanides. En outre, Shamash est souvent représenté avec un disque qui symbolise le soleil.[6]

Dans la tradition cananéenne, Shamash était aussi la déesse du soleil. Son culte était également pratiqué parmi les Israélites, bien qu'il ait été interdit par les prophètes bibliques. À noter que les Israelites, lors de leur séjour en Égypte, étaient déjà familiers des rites concernant l'adoration du dieu-soleil Ra dans la vallée du Nil. À Canaan, Shamash (ou Shemesh d'après sa prononciation hébraïque) était

Dans le panthéon mésopotamien, Shamash était le dieu-soleil et le fils de Sin, le dieu de la lune. En général, chez les Sémites et contrairement aux Aryens, la lune avait une place plus centrale et prééminente que le soleil, jusqu'à devenir la base de leur calendrier annuel. Pourtant, au fur et à mesure que l'agriculture se développa, le dieu-soleil joua un rôle de plus en plus important chez les peuples mésopotamiens.


Le Shamash ou le dieu-soleil est l'un des symboles sur les bas-reliefs assyriens

une divinité féminine et connue sous le nom de «Torche des dieux». Son temple principal se trouvait près de Beit Shemesh. Même aujourd'hui, la ville de Beit Shemesh, située à 30 kilomètres de Jérusalem, porte le nom de ce dieu antique des Assyriens. Pour ses fidèles, Shamash était souverain sur la nature et sur l'humanité, tout comme Yahvé, la divinité du judaïsme. Dans la Bible

hébraïque, le psaume 19 loue le soleil dans un langage qui n'est pas différent de celui des hymnes babyloniens honorant Shamash. Dans la tradition juive aussi, la menorah de Hanoukka a une lumière supplémentaire, appelée Shamash, qui allume les huit autres lumières. Le roi Ézéchias et les autres rois de Judée utilisaient des sceaux royaux avec des images similaires à la représentation assyrienne de Shamash. Le nom du héros juif Samson (célèbre pour la légende amoureuse de *Samson et Dalila*) est basé sur le mot Shamash, et la tradition rabbinique compare sa force à la puissance du soleil. Ces différents éléments attestent encore une fois du fort ancrage mésopotamien de la religion juive. En effet, Shamash était aussi inspirant pour les autres peuples sémites. Chez les Arabes, le mot Shamash est devenu *Shams*. Dans la généalogie du prophète de l'Islam, on peut constater que l'un des frères de Hashem (le grand grand-père de Mohammad) s'appelait Abd-ol-Shams qui veut dire «Adorateur du soleil». Dans la tribu Ghoraysh, Abd-ol-Shams a donné naissance à la branche omeyyade qui, après la mort du Prophète, fondera une hérésie dans la religion de l'islam. Le terme de *shams* est mentionné à plusieurs reprises dans le texte coranique, tandis qu'une sourate est même intitulée Al-Shams.



Icône du dieu mésopotamien Shamash dans un relief assyrien au palais de Nimrud (865-865 avant JC)

Le Coran raconte aussi l'histoire d'anciens peuples païens qui adoraient le soleil dans l'histoire d'Abraham, discutant avec ces adorateurs du soleil et faisant semblant d'adorer le soleil pour une courte durée en vue de les convaincre sur la fausseté de leurs idées. Historiquement parlé, le prophète Abraham était originaire de la région d'Ur au sud de la Mésopotamie. Shamash est donc très présent dans le panthéon sémitique, et son culte est bien répandu dans la région. Selon Corinne Bonnet, professeure d'histoire à l'université de Toulouse: *«Dans le monde sémitique, la figure du dieu solaire revêt divers aspects qui en font une divinité d'importance. D'Arabie en Syrie du Nord, en passant par la Palmyrène, le Hauran, la Palestine et la Phénicie, innombrables sont les témoignages de cultes solaires impliquant soit Shamash-Hélios, soit d'autres divinités ayant acquis des connotations solaires, tels Hadad, Baal Shamim ou leur correspondant classique Zeus/Jupiter.»*[7]

Le dieu-soleil dans la mythologie iranienne

Nous constatons donc que le culte du Shamash assyrien, même après l'effondrement de l'empire d'Assyrie, s'est répandu dans les pays de la région. Mais dans le cas de la mythologie iranienne, on ne peut pas parler d'une transmission de l'image de Shamash. Le Soleil était déjà respecté comme une divinité par les tribus aryennes même avant leur migration vers le plateau iranien. Pourtant, Mithra joue le rôle du dieu-soleil dans le panthéon iranien. Il existe certaines ressemblances entre les deux figures divines de Shamash et Mithra. Les deux sont des divinités solaires, symbolisant la lumière, montant sur un char et portant une couronne ornée des rayons du soleil. Le cercle dans la main de Shamash

peut être identifié dans les bas-reliefs de Mithra aussi. Aujourd'hui, l'église principale des Assyriens en Orient est l'église Mart Maryam d'Ourmia qui était initialement un mithraeum avant d'être transformé en lieu de culte chrétien. Certes, Mithra ne peut pas être considéré comme un élément dérivé du Shamash étant donné que, comme nous venons de le souligner, l'histoire de ce dieu aryen est aussi ancienne que celle du dieu-soleil mésopotamien. Même avant la prophétie de Zoroastre, les Aryens considéraient le soleil comme un élément divin sans pour autant l'adorer en tant qu'un dieu. Dans la religion mazdéenne, le soleil est défini comme une créature du Dieu Ahourâ Mazdâ. Pourtant, il est catégorisé dans l'Avesta comme un Izad (demi-dieu) qui a la mission de purifier l'homme et la nature. D'après les versets avestiques, c'est le soleil qui distribue la bénédiction (*farr*) d'Ahourâ Mazdâ parmi les créatures. Le sixième Yasht de l'Avesta est nommé *Khorshid Yasht* (Admiration du Soleil). Les zoroastriens mettaient leurs morts sur les montagnes en plein soleil pour qu'ils soient purifiés. La prière du soleil est une des prières journalières des disciples de Zoroastre. Notons aussi que le calendrier des Perses est basé sur le soleil, contrairement aux Mésopotamiens dont le calendrier se référait aux mouvements de la Lune - bien que dans le calendrier lunaire aussi, le mois Tammuz se réfère au dieu mythologique du soleil. Les Iraniens assyriens célèbrent encore la fête de Tammouz pendant l'été. Le mois de Tammouz s'étend sur juin et juillet du calendrier grégorien. Cette fête assyrienne s'enracine dans l'ancienne fête iranienne de *Chelleh Tammouz* célébrée, autrefois, durant la journée la plus longue de l'année, quand le soleil était le plus longtemps présent dans le ciel.

Il existe certaines ressemblances entre les deux figures divines de Shamash et Mithra. Les deux sont des divinités solaires, symbolisant la lumière, montant sur un char et portant une couronne ornée des rayons du soleil.

En résumé, le dieu-soleil Shamash est devenu durant les siècles un relais et un point d'échange entre la civilisation mésopotamienne et la civilisation iranienne. L'existence de ces thèmes similaires dans la culture perse et la culture mésopotamienne atteste bien l'idée que les grands empires aryens de l'antiquité ont pu créer un creuset d'une forme de melting-pot, en vue de respecter les cultures locales des territoires conquis et d'enrichir la civilisation iranienne. ■

1. Ershadi Babak, «Les Assyriens d'Iran», *Revue de Téhéran*, Numéro 104, juillet
2. Zia Djamileh, «Les Assyriens et les Chaldéens d'Iran», *Revue de Téhéran*, Numéro 38, janvier 2009
3. Site de la Fédération assyrienne de France, https://www.federationassyrienne.com/
4. Oberlé Thierry, «Ces milices chrétiennes qui libèrent leurs villages», *Figaro*, le 2 novembre 2016, https://www.lefigaro.fr/international/2016/11/02/01003-20161102ARTFIG00232-ces-milices-chretiennes-qui-liberent-leurs-villages.php
5. Site de l'Union Universelle des Assyriens (AUA), http://aua.net/
6. Mark Joshua J., "Utu-Shamash", *Encyclopedia Ancient History*, www.ancient.eu/Utu-Shamash/
7. Bonnet Corinne, «Le dieu solaire Shamash dans le monde Phénico-Punique», *SEL : Studi Epigrafici e Linguistici sul Vicino Oriente antico*, CSIC - Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS), http://www.sel.cchs.csic.es/sites/default/files/11bonnet_c91add2b.pdf

Le Soleil de Sohrawardi: symbole du monde de la présence

Babak Ershadi

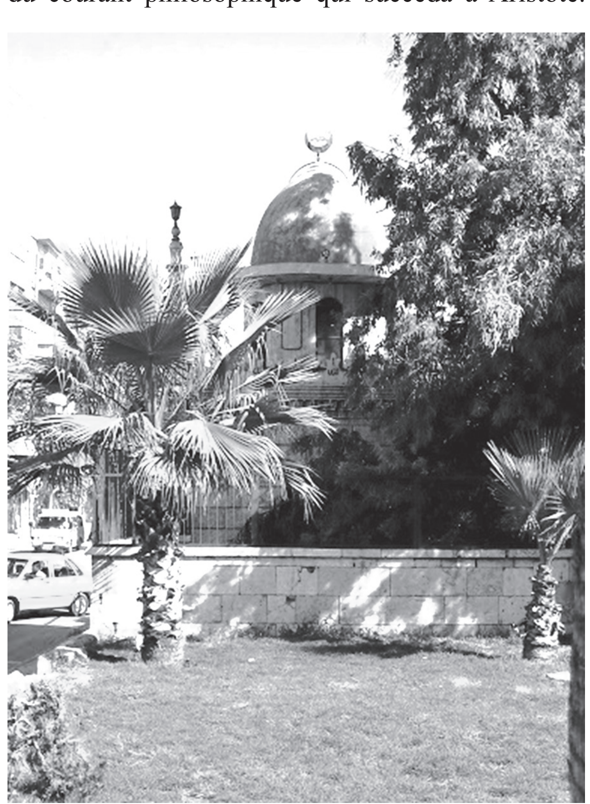
«Toutes les lumières de ce monde sont des nourrissons de la lumière du Soleil.»
Sohrawardi, «La Langue des fourmis»

Introduction à la philosophie illuminative de Sohrawardi



Se fondateur de la philosophie illuminative, Shahâbeddin Sohrawardi, naquit en 1155 à Sohravard (province de Zandjân) dans le nord-est de l'Iran, et il fut exécuté alors qu'il n'avait que 36 ans sur ordre de Saladin en 1191 à Alep (Syrie), où se trouve sa tombe. Saladin fut le gouverneur d'Alep de 1183 à 1193.

L'ouvrage philosophique le plus connu de Sohrawardi est intitulé *Hikmat al-Ishrâq* (Sagesse illuminative)[1] qui témoigne de son approche novatrice et originale du discours philosophique qui se distingue considérablement de la philosophie péripatéticienne, entendue ici dans le sens large de l'ensemble du courant philosophique qui succéda à Aristote.



Le mausolée de Sohrawardi à Damas (Syrie).

L'un des objectifs de Sohrawardi était d'affiner et d'élargir le système péripatétique d'Avicenne (980-1037). Sohrawardi veillait essentiellement à ce que sa philosophie illuminative ne soit pas reléguée à la position d'«outil» de la théologie, comme l'œuvre de plusieurs penseurs de la fin du XIIe siècle qui, en suivant les conseils de Mohammad Ghazali (1058-1111), voulaient limiter la philosophie à un simple auxiliaire permettant de justifier des présuppositions théologiques. Au XIII[e] siècle, Mohammad Shahrazuri, un disciple enthousiaste de Sohrawardi, rédigea le premier commentaire sur la philosophie illuminative de son maître. Très tôt, la philosophie de l'illumination devint une école indépendante de la période post-avicennienne.

Les historiens médiévaux et les érudits contemporains différencient la philosophie péripatéticienne de la philosophie illuminative en termes de principes ontologiques, épistémologiques et cosmologiques.

La philosophie illuminative s'écarte du péripatétisme sur plusieurs points: 1) la terminologie; 2) la priorité épistémologique de l'intuitif par rapport à une vision purement syllogistique (prémisses et conclusion); 3) l'utilisation d'un «métalangage de

lumière».

La construction de ce métalangage de lumière commence avec le nom que Sohrawardi donne à son système philosophique: «Hikmat al-Ishrâq» (Sagesse illuminative); le mot «ishrâq» signifiant «lever du soleil». Il ne s'agit pas d'un rejet de la pensée péripatéticienne ou avicennienne, mais plutôt d'un effort philosophique en vue d'insérer cette pensée dans le cadre d'une «métaphysique des lumières».

Cette métaphysique des lumières s'appuie sur l'association entre trois notions: l'appréhendé (saisi par l'esprit), le manifeste (l'évidence) et la lumière. Elle s'applique ensuite à toutes les entités dans le continuum du réel. Ainsi, tout ce qui existe dans le monde (matière, intellect, imagination et âme) est un être de lumière de divers degrés de luminosité et se propage à partir de la source qui est la «lumière des lumières».

Au début de la deuxième partie de *Hikmat al-Ishrâq*, Sohrawardi élabore cette association entre le manifeste et la lumière: «S'il y a dans l'existence quelque chose qui n'a besoin ni de définition ni d'élucidation, c'est ce qui est manifeste. Rien n'est plus manifeste que la lumière. Donc il n'est rien qui soit, plus que la lumière, indépendant de toute définition.»

La Langue des fourmis

Le soleil, «astre de grand éclat», trouve sa place dans le célèbre Verset de la Lumière (Coran: 24-35): *«Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un récipient de cristal et celui-ci ressemble à un astre de grand éclat.»*

Ce verset nous dit que Dieu est *«la lumière des cieux et de la terre»*. Dieu est la lumière primordiale et personne ne peut montrer la lumière. Quant au soleil, personne ne peut montrer la lumière du soleil, mais seulement le soleil. C'est peut-être ce que Sohrawardi essaie de faire dans son système philosophique largement inspiré, entre autres, de la source coranique. Dieu, la «Lumière des lumières», illumine tout ce qui est dans les cieux et sur la terre, mais cette lumière reste «invisible». Le soleil, qui est une source de lumière «visible», devient donc un symbole puissant dans

Le soleil, «astre de grand éclat», trouve sa place dans le célèbre Verset de la Lumière (Coran: 24-35): *«Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un récipient de cristal et celui-ci ressemble à un astre de grand éclat.»*



Couverture de «La langue des fourmis» de Sohrawardi.



La citadelle d'Alep (Syrie) où Sohrawardi fut exécuté sur ordre de Saladin, photographiée en 1930.

l'œuvre de Sohrawardi. Il illumine le cœur et l'âme; il est à la fois la connaissance et le secret.

«La langue des fourmis» est un essai célèbre de Sohrawardi qui comprend dix paraboles courtes mais très célèbres. Ces paraboles, de tonalités plus mystiques et spirituelles que philosophiques, reprennent les principaux thèmes de sa théosophie orientale.[2]

Dans la brève introduction de «La langue des fourmis», le philosophe explique implicitement que ces paraboles contiennent quelques «secrets» mystiques qu'il adresse aux initiés: *«Un de mes amis dont la haute indulgence s'était tournée vers ma pauvre personne, demanda instamment que quelque discours lui vînt en aide pour lui frayer la voie mystique, réserve faite qu'il en refuserait communication aux incapables – s'il plaît à Dieu. C'est à ce discours que l'on a donné le titre de «Langue des fourmis». À Dieu de l'exaucer.»* (Traduction du persan en français par Henry Corbin)

Le soleil est présent dans sept des dix paraboles de «La langue des fourmis». Dans les trois paraboles (III, V, VIII) où le soleil est absent, le «roi» semble le remplacer. Dans certaines de ces paraboles, le soleil joue des rôles essentiels.

Parabole I:

«Chaque être subit une attirance vers son origine et désire rejoindre son lieu primitif et sa source», telle est la leçon à tirer de la première parabole de «La langue des fourmis».

À l'aube, quelques fourmis voient des gouttes de rosée sur des feuilles et s'interrogent sur leur origine. Viennent-elles de la terre? Viennent-elles de la mer? Parmi elles, il y avait une fourmi «douée d'ingéniosité» qui leur dit de patienter pour connaître l'origine de la rosée, car «chaque être subit une attirance vers son origine et désire rejoindre son lieu primitif et sa source». Les fourmis attendirent jusqu'à ce que le soleil se lève et commence à chauffer. Alors les gouttes de rosée commencèrent à être aspirées vers la hauteur. Ainsi, les fourmis reconnurent que les gouttes de rosée n'appartenaient pas à la terre, et que si elles se dirigeaient vers l'air, c'est que l'air était leur origine.

À la fin de la parabole, Sohrawardi cite trois versets du Coran:

- *«Lumière sur lumière. Dieu guide vers Sa lumière qui Il veut. Dieu propose aux hommes des paraboles et Dieu est Omniscient.» (24:35)*

- *«Et que tout aboutit, en vérité, vers ton Seigneur.»* (53:42)

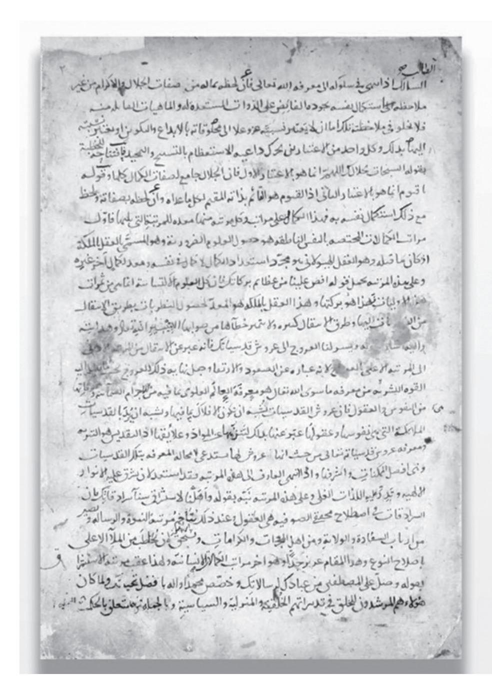
- *«Vers Lui monte la bonne parole, et Il élève haut la bonne action.»* (35:10)

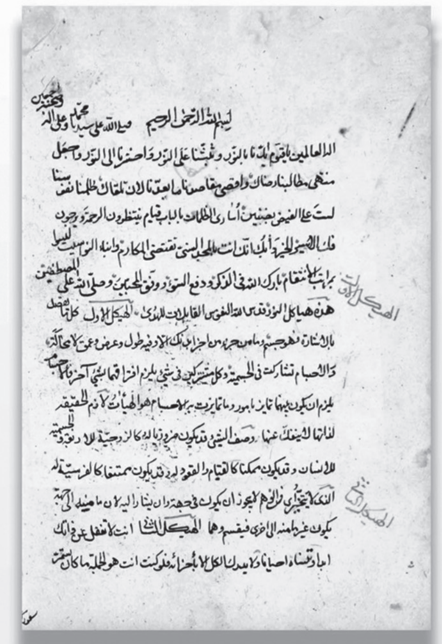
Parabole VI:

La sixième parabole de «La Langue des fourmis» est une leçon sur la connaissance et l'ignorance. La lumière du soleil est ici le symbole de la connaissance et de la sagesse, et il faut que les âmes et les cœurs soient prêts à le recevoir. Dans ce cas, *«c'est vivre que de mourir et mourir que de vivre»*, écrit Sohrawardi en faisant référence au mystique persan du X[e] siècle, Mansour Hallâj (858-922), figure emblématique du soufisme islamique condamné et exécuté pour hérésie.

Un jour, des chauves-souris eurent une dispute avec un caméléon. La nuit, quand l'obscurité se répandit et que *«le roi des planètes»* descendit du ciel, les chauves-souris attaquèrent le caméléon et le firent prisonnier afin de le châtier et de le tuer pour se venger. La nuit, elles dirent: *«Quelle est la manière de châtier ce caméléon?»* Pour le tuer, elles conclurent finalement qu'il n'y avait pas de pire châtiment que de lui faire *«contempler le soleil»*. En réalité, les chauves-souris ne pouvaient concevoir une mort plus terrible que la contemplation du soleil. Or, ce fut la mort que le pauvre caméléon désirait en lui-même. Dans ce sens, la frontière entre la vie et la mort s'effaçait pour lui. Sohrawardi cite ensuite la célèbre phrase attribuée à Mansour Hallâj: *«Tuez-moi donc mes camarades, en me tuant vous me ferez vivre.»*

Le matin, après le lever du soleil, les chauves-souris jetèrent le caméléon hors de leur maison sombre afin de le châtier par la contemplation du rayonnement du soleil. Mais sans le savoir, les chauves-souris redonnèrent la vie au caméléon au lieu de le torturer. En effet, ce qui était considéré comme la mort pour les chauves-souris était





Le plus ancien manuscrit d'œuvre philosophique de Sohrawardi, datant d'il y a sept cents ans est conservé au Musée d'Astan-e Qods à Machhad.



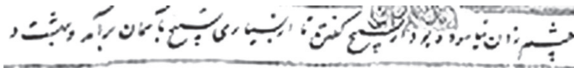
Miniature ancienne représentant la scène d'exécution de Mansour Hallâj.

la vie pour le caméléon. Sohrawardi cite alors le célèbre verset coranique sur le martyr: *«Ne pense pas que ceux qui ont été tués dans le sentier de Dieu soient morts. Au contraire, ils sont vivants auprès de leur Seigneur, bien pourvus et joyeux de la faveur que Dieu leur a accordée.»* (3:169-170)

Parabole VII:

La septième parabole de «La Langue des fourmis» qui relate l'histoire d'une huppe prise au milieu des hiboux, nous donne une autre leçon du soufisme: *«Parle aux gens selon la capacité de leur intelligence»*. La huppe est renommée pour sa vue extrêmement perçante, tandis que les hiboux sont complètement «myopes». La huppe passa une nuit dans le nid des hiboux. Au matin, la huppe décida de continuer son voyage et dit au revoir aux hiboux. Ces derniers lui dirent: *«Se met-on jamais en marche pendant le jour?»* La huppe fut étonnée et répondit que *«tous les mouvements ont lieu pendant le jour»*. Les hiboux lui dirent qu'elle était folle, car personne ne pouvait rien voir pendant le jour qui était «tout ténébreux». La huppe répondit que c'était tout le contraire. *«Toutes les lumières de ce monde sont des enfants de la lumière du Soleil, et tout ce qui brille tient de sa lumière et lui emprunte son propre éclat»*, leur dit la huppe soulignant que sous la lumière du soleil l'on pouvait dire: *«Je suis dans le monde de la Présence, je suis dans la vision directe»*. Or, pour les hiboux, le jour était *«ne pas voir»*. Ils demandèrent donc à la huppe de se repentir, qu'elle risquait sa vie pour son *«hérésie»* et ils se mirent à la frapper.

La huppe s'inspira de cette leçon du soufisme: *«Parle aux gens selon la capacité de leur intelligence»*. Aussitôt, elle ferma les yeux et dit qu'elle atteindrait le même niveau que les hiboux en devenant aveugle. Sohrawardi souligne que





Une ancienne miniature persane représentant le prophète Idris.

«divulguer le secret divin est infidélité, divulguer le secret de la prédestination est désobéissance, publier un secret est infidélité.» Le texte mentionne ensuite deux versets du Coran:

- *«Que ne se prosternent-ils devant Dieu qui fait sortir ce qui est caché dans les cieux et la terre, et qui sait ce que vous cachez et aussi ce que vous divulguez?»* (27:25)
- *«Et il n'est rien dont Nous n'ayons les réserves et Nous ne le faisons descendre que dans une mesure déterminée.»*(15:21)

Parabole IX:

La neuvième parabole de «La Langue des fourmis» est sans doute la plus explicite en ce qui concerne la place symbolique du soleil dans la philosophie illuminative de Sohrawardi. Elle est aussi une illustration parfaite de la célèbre phrase de Hallâj: «Je suis la vérité» (*Ana al-haqq*) dans le sens où l'homme qui est immergé dans l'océan de la vérité possède un rang spirituel très élevé car il devient, selon les mystiques, l'expression de cette vérité.

Dans cette parabole, Sohrawardi relate que le prophète Idrîs (probablement Hénoch, selon la tradition biblique) avait, grâce à Dieu, le pouvoir de s'entretenir avec des corps célestes. Il parla à la Lune et lui demanda pourquoi sa lumière était *«tantôt décroissante et tantôt croissante»*. La Lune lui dit qu'elle n'avait pas de lumière, qu'elle ne reflétait que celle du Soleil, et que la croissance et la décroissance lunaires n'étaient que l'effet du rapprochement ou de l'éloignement de la source de la lumière solaire. Le soleil y est présenté comme le symbole parfait de la «présence» dans son sens mystique, c'est-à-dire le rapprochement avec la source de la vérité.

Voici le texte complet de cette neuvième parabole de «La Langue des fourmis», traduit en français par Henry Corbin: ■

Idrîs et la Lune

Toutes les étoiles et les constellations eurent un entretien avec Idrîs, -sur lui soit la paix! Il interrogea la Lune: «Pourquoi, dit-il, ta lumière est-elle tantôt décroissante et tantôt croissante?» La Lune répondit: «Sache que mon corps est obscur, mais lisse et pur, de moi-même je n'ai aucune lumière; mais lorsque je suis en opposition avec le soleil, dans la mesure même de cette opposition, une similitude de sa lumière tombe dans le miroir de mon corps, tout comme les formes des autres corps apparaissent dans les miroirs. Lorsque j'arrive au point extrême de l'opposition, je m'élève du nadir de la nouvelle lune au zénith de la pleine lune». Idrîs lui demanda: «Jusqu'à quelle limite va son amitié avec toi?» Elle répondit: «Jusqu'à cette limite que lorsque je regarde en moi-même au temps de la rencontre, c'est le soleil que je vois parce que la similitude de la lumière du soleil est visible en moi, tellement le poli de ma surface et la pureté de ma face sont rivés à recevoir sa lumière. Alors, à chaque regard que je dirige en moi-même, je constate que tout est soleil. Ne vois-tu pas que si l'on place un miroir en face du soleil, la forme du soleil y apparaît? Si par Décret divin le miroir avait des yeux, et s'il regardait en lui-même au moment où il est en face du soleil, il constaterait que tout est soleil, bien que lui-même soit en fer. «Je suis le soleil (Ana al-shams)» dirait-il, parce qu'en lui-même il ne verrait rien d'autre que le soleil. Et s'il allait jusqu'à dire: «Je suis la Vérité (Ana al-Haqq), Ah! gloire à moi, combien sublime est mon cas.» Il faudrait même alors recevoir son excuse. Tu m'avais rapproché de Toi, au point que j'ai cru que ton «C'est Moi» était le mien.»

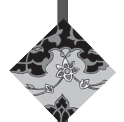
---

1. Neuve-Église, Amélie: *Le monde imaginal ou l'Orient de la connaissance dans la mystique iranienne*, in: *La Revue de Téhéran*, n° 11, octobre 2006. Accessible à: http://www.teheran.ir/spip.php?article473#gsc.tab=0
2. Pourmazaheri, Afsaneh: *Sohrawardi et la théosophie orientale*, in: *La Revue de Téhéran*, n° 60, novembre 2010. Accessible à: http://www.teheran.ir/spip.php?article1290#gsc.tab=0

Le symbole du soleil, du lion et du taureau sur les armes et armures iraniennes

Dr Manouchehr Moshtagh Khorasani

Le symbole du soleil



Certaines pièces d'armes et d'armures iraniennes de la période qâdjâre portent les symboles du lion et du soleil. Le symbole du lion apparaissant sur la lame de certains sabres iraniens se rapproche de l'image héraldique européenne d'un lion passant et regardant. On trouve parfois au centre des boucliers ou sur les casques d'acier l'image du soleil portant les traits d'un visage humain. S'il est vrai qu'un grand nombre de ces images proviennent de la période qâdjâre, il ne faut pas automatiquement considérer l'emblème du lion et du soleil comme un élément distinctif permettant d'identifier et d'attribuer un sabre ou une armure à cette époque spécifique. Ainsi, les emblèmes picturaux du lion et du soleil sont connus en dehors de cette période, comme ceux frappés sur les pièces safavides appelées *folus*. Le même symbole se trouve également sur la garde (croisière) de certains sabres de cette période. Il est important d'examiner les origines de cet emblème afin de comprendre sa véritable signification sur les armes et armures de l'Iran. Le soleil, la lune et le ciel jouaient un rôle important dans la religion des anciens Iraniens et, par conséquent, étaient représentés comme des symboles sur les drapeaux et les étendards (Nayernuri, 1965, p. 1). Vers 4000 av. J.-C., le ciel était représenté sous la forme d'un triangle ou d'une pointe de lance indiquant le ciel au sommet, à l'est (lever du soleil) et à l'ouest (coucher du soleil) à la base. Cette représentation était d'abord un triangle, puis s'est transformée en une pointe de lance (Nayernuri, 1965, p. 1).

L'historien Quintus Curtius rapporte que, vers 100 avant J.-C., le drapeau iranien comportait une lune, alors que les Grecs utilisaient le soleil comme symbole sur leurs drapeaux. Le soleil n'était pas le symbole des Iraniens au début de la période achéménide. C'est à la suite d'une éclipse de soleil lors de l'invasion de la Grèce par les Iraniens, que Xerxès ordonna à ses *mobed* et *moghan* de l'interpréter. Ils expliquèrent au roi qu'il ne devait pas s'inquiéter; en effet le soleil prédisait l'avenir aux Grecs comme la lune aux Iraniens. Une éclipse de soleil n'était donc pas un mauvais présage pour les Iraniens. Quintus Curtius rapporte

Le soleil n'était pas le symbole des Iraniens au début de la période achéménide. C'est à la suite d'une éclipse de soleil lors de l'invasion de la Grèce par les Iraniens, que Xerxès ordonna à ses *mobed* et *moghan* de l'interpréter. Ils expliquèrent au roi qu'il ne devait pas s'inquiéter; en effet le soleil prédisait l'avenir aux Grecs comme la lune aux Iraniens. Une éclipse de soleil n'était donc pas un mauvais présage pour les Iraniens. Quintus Curtius rapporte que le soleil n'est devenu le symbole des drapeaux iraniens que vers la fin de l'ère achéménide.



Un shamshir persan de l'époque zand avec le symbole du lion et du soleil

que le soleil n'est devenu le symbole des drapeaux iraniens que vers la fin de l'ère achéménide. Cependant, il affirme que la date exacte de cette transition et de ce changement n'est pas claire. Nous savons néanmoins qu'à la fin de l'ère du roi Xerxès, le symbole du soleil avait pris de l'importance, et pendant l'ère d'Ardeshir, le nom de Mehr (Mihr) était mentionné dans les inscriptions sur la pierre (Nayernuri, 1965, pp. 27-28). Ferdowsi, dans son *Shâhnâmeh*, déclare également que le symbole des Iraniens était le soleil et celui des Turcs, la lune (Nayernuri, 1965, p. 28).

Dans l'Iran ancien, le soleil était considéré comme le symbole de la vie éternelle et de la splendeur du royaume. L'un des rôles du soleil était de purifier, et un autre de servir de symbole au royaume iranien et à sa puissance (Nayernuri, 1965, p. 13). Dans l'Iran ancien, le soleil et Mehr étaient considérés comme deux entités différentes. Dans l'Avesta, le verset 145 de «Mihr Yasht» dit: «Nous sacrifions à Mithra et Ahura, les deux grands dieux saints et éternels, aux étoiles, à la lune et au soleil» (Nayernuri, 1965, p.13 et avesta.org).

Estrabon rapporte également que les Iraniens vénéraient le soleil, qu'ils appelaient Mehr. Au Ve siècle après J.-C., l'historien arménien Elishe rapporte que les zoroastriens appelaient Mehr une personne généreuse et qui traitait tout le monde de la même façon, car le soleil fournit de façon égale de la lumière, réchauffe l'environnement et donne de la nourriture aux êtres humains et aux animaux. Même Ferdowsi tient compte de ces deux significations dans son épopée nationale, le *Shâhnâmeh*. La fête de Mehregan, qui a lieu du 16 au 21 du mois de Mehr en Iran, était autrefois la fête des rois. Pendant cette fête, les rois se déguisaient en rose et buvaient du vin. Abureihân Biruni déclare dans le manuscrit *Asar al-Bâghiyeh* que l'une des coutumes des rois sassanides était de mettre une couronne avec la face du soleil sur leur tête. Le soleil était un cercle monté sur la couronne.

Le symbole de l'aigle et les oiseaux mythiques

Un autre symbole du ciel était l'aigle, qui était considéré comme un

Estrabon rapporte également que les Iraniens vénéraient le soleil, qu'ils appelaient Mehr. Au Ve siècle après J.-C., l'historien arménien Elishe rapporte que les zoroastriens appelaient Mehr une personne généreuse et qui traitait tout le monde de la même façon, car le soleil fournit de façon égale de la lumière, réchauffe l'environnement et donne de la nourriture aux êtres humains et aux animaux.

bon présage. Par exemple, lorsque Cyrus vit un aigle sur la route pour aller aider le roi médian Kiaksar, il le prit pour un bon présage. L'aigle était représenté aussi bien de face que de profil sur les drapeaux. Parfois, seules les ailes étaient représentées. Les anciens Iraniens considéraient l'aigle ou le faucon comme le symbole de la couronne royale, alors que le soleil était celui de la puissance et de la force. Ils utilisaient ces deux symboles sur leurs drapeaux et leurs étendards (Nayernuri, 1965, pp. 2, 6).



Un bouclier de l'époque qâdjâre avec le symbole du soleil

Les oiseaux mythiques jouent également un rôle symbolique important. Dans le livre *Shâhnâmeh*, un oiseau nommé Simorgh protégea et soigna Zâl (père de Rostam), et cet oiseau aida également Rostam dans sa lutte contre Esfandiâr (Nayernuri, 1965, p. 2). Les motifs de plumes apparaissent sur les épées et les casques sassanides (Harper, 1978, p. 84). Harper cite Ghirshman, qui interprète le motif des plumes comme un symbole de l'oiseau Varagn, qui est l'une des formes de Verethragna, la divinité zoroastrienne de la victoire. Il déclare également que la plume de l'oiseau Varagn apportait de l'aide à l'homme, comme la plume de Simorgh. Les guerriers sassanides utilisaient cette décoration symbolique sur leurs armes et armures pour se sentir bien protégés contre tous les ennemis, y compris les nomades des steppes (Harper, 1978, p. 84). Les ailes d'un aigle sont également représentées sur les couronnes des rois sassanides. En utilisant les plumes et les ailes d'aigle, les rois sassanides se prétendaient représentants de Dieu, Ahura Mazda, sur terre (Nayernuri, 1965, p. 3). D'autre part, le *farr-e kiâyni* (couronne royale / pouvoir) et *farr-e irâni* (couronne iranienne) sont toujours représentés comme Verethragna dans l'Avesta. Varagn est un oiseau de proie, tel que l'aigle ou le faucon, et est considéré comme très puissant.

Le symbole du lion et du taureau

Le symbole du lion et du taureau est une autre image importante dans la mythologie iranienne. Le taureau était considéré comme le symbole de la lune, probablement parce que la forme incurvée de ses cornes ressemblait à la demi-lune (croissant). D'autre part, le lion symbolisait le soleil. Dans les temps anciens, la lune était le symbole de l'hiver (longues nuits d'hiver, pluie et obscurité), et le soleil celui de l'été (jours longs et chauds). Il n'y avait que deux saisons dans l'année. Ainsi, la scène de bataille entre le lion et le taureau signifie un changement de saison, c'est-à-dire que lorsque le lion subjugue le taureau, c'est la saison chaude (printemps et été), et lorsque le taureau subjugue le lion, c'est la saison froide (automne et hiver) (Nayernuri, 1965, pp. 7-8).

Il existe différentes interprétations de la scène de combat représentée à Persépolis entre un taureau et un lion. Selon une interprétation, ce symbole représente le début de la fête de Nowruz et du printemps puisque le lion (symbole de l'été et de la lumière du jour) prend le dessus sur le taureau (symbole de l'hiver et de la nuit) (Nayernuri, 1965, p. 10). Selon une autre interprétation, ce symbole, qui figure sur les murs de l'Apadana, est comme un signe astrologique lié à une date calendaire spécifique. Dans le *Bondahesh* («Création primitive» - il s'agit d'un travail principalement écrit en langue pahlavi, une cosmographie basée sur les écritures zoroastriennes mais contenant également une courte histoire des légendaires Kayanides et Irânshahr), il est décrit qu'au début de la création, la première créature façonnée par Ahura Mazda était le taureau, varzav. Ahriman tourmenta le taureau pendant longtemps jusqu'à ce qu'il s'affaiblisse et finisse par mourir. À sa mort, 55 sortes de céréales et 12 sortes de plantes médicinales furent produites à partir de chaque partie de son corps. Les gènes propres et puissants furent transportés sur la lune. Le clair de lune purifia ces gènes et créa 282 formes différentes d'animaux. Cette légende est à la base du mithraïsme. Le mithraïsme atteignit son zénith à la fin de la période achéménide. L'une de ses principales cérémonies était le sacrifice d'un taureau, dont le sang était versé sur le sol pour en faire germer des plantes. La personne qui sacrifiait le taureau était le jeune persan Mehr (soleil). Pendant ce sacrifice, Mehr (le symbole du soleil et de l'été) tuait le taureau (le symbole de la lune et de l'hiver), et par conséquent, diverses plantes commençaient à pousser (Nayernuri, 1965, p. 8). En outre, il décrit quatre taureaux tirant le char de la lune. Ce char est le Seigneur des nuages et de la lune qui confère le

Dans le *Bondahesh*, il est décrit qu'au début de la création, la première créature façonnée par Ahura Mazda était le taureau, varzav. Ahriman tourmenta le taureau pendant longtemps jusqu'à ce qu'il s'affaiblisse et finisse par mourir. À sa mort, 55 sortes de céréales et 12 sortes de plantes médicinales furent produites à partir de chaque partie de son corps. Les gènes propres et puissants furent transportés sur la lune. Le clair de lune purifia ces gènes et créa 282 formes différentes d'animaux.

farr (gloire royale). Tout comme le char de la lune était tiré par quatre taureaux, le taureau était considéré comme le symbole de la lune et un donneur de *farr* (gloire royale), la même fonction étant exercée par Apam-Napat (une divinité associée à l'eau). D'autre part, comme le lion est utilisé comme symbole du soleil et de Mithra (la divinité angélique zoroastrienne d'alliance, de lumière et de serment), le symbole du lion et du taureau doit donc représenter le cycle jour-nuit. Ce cycle montre l'ancienne division iranienne des heures quotidiennes entre Mithra et Apam-Napat. L'emblème du lion et du taureau ne montre pas le lion qui tue le taureau, mais plutôt le lion qui tente de prendre le dessus sur le taureau. Le taureau n'est pas représenté comme un animal méchant mais comme une créature majestueuse essayant d'échapper à l'emprise du lion. Ainsi, cet emblème représente une métaphore visuelle du soleil envahissant la nuit à l'aube mais perdant son emprise au crépuscule (Soudavar, 2003, pp. 114–117). Dans la tradition religieuse iranienne, Mitra ou Mithra était l'une des divinités les plus anciennes et les plus puissantes. Mithra était le dieu du ciel ainsi que le dieu des contrats et de la médiation, et son nom signifiait à l'origine «alliance». Dans la religion zoroastrienne orthodoxe, Mithra fut finalement subordonné au dieu créateur suprême Ahura Mazda (Ormazd). Finalement, il devint le représentant d'Ahura Mazda sur terre, en tant que Juge Divin des Morts, et en tant que général en chef d'Ahura Mazda dans la bataille contre Ahriman (Angra Mainyu). Il est possible que les temples consacrés exclusivement à Mithra aient perduré jusqu'à la fin de l'ère parthienne ou au début de l'ère sassanide, car Sassan, ancêtre de la dynastie sassanide, était réputé être le grand prêtre du temple d'Anahita, la déesse de la fertilité qui était la «mère» de Mithra.

Une autre théorie suggère que des vestiges de l'héritage achéménide sont présents dans l'épopée nationale iranienne, le *Shâhnâmeh*, écrite par Ferdowsi au Xe siècle, comme le concept et la métaphore achéménides d'un lion combattant un taureau. Cette métaphore trouve son origine dans l'ancien motif mésopotamien et apparaît également à l'époque sassanide. Le motif du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi est conforme au contexte achéménide et transmet le même message que celui qui a été voulu par les créateurs achéménides de l'art de Persépolis. Les images de lions et de taureaux en tant que forces puissantes symbolisent la royauté et lorsque le roi les soumet lors d'une activité de chasse, il protège son royaume ou sa royauté. L'image d'un lion combattant et subjuguant un taureau sert à transmettre le message de la suprématie. L'image souligne la futilité de contester la supériorité du roi achéménide et l'importance d'accepter sa suprématie. Le même concept du lion combattant un taureau apparaît dans le *Shâhnâmeh* (Jamzadeh, 2000, pp. 47-48).

L'image du lion combattant un taureau apparaît également plus tard sur certains poignards de la période qâdjâre (see Jacob, 1985, p. 166). Cependant, il y a clairement une transformation dans le contenu de ce motif car, sur de nombreux exemplaires, un bouquetin remplace le taureau, ce qui signifie que le lion attaque un bouquetin. Comme un bouquetin ne représente pas la même force que le taureau, il semble que le sens original de ce message ait été transformé en une simple scène de chasse, montrant seulement la force du

lion. On peut constater ce changement dans un certain nombre d'œuvres d'art car, contrairement à la période achéménide où l'art servait à légitimer le royaume, il n'a pas eu cette fonction dans les périodes ultérieures.

La combinaison des symboles du lion et du soleil

On ne sait pas exactement quand les images du lion et l'image du soleil ont été associées en Iran, et quand elles ont été utilisées pour la première fois sur des drapeaux et autres articles. Certains des plus anciens témoignages rapportent que l'emblème du lion et du soleil apparaissait sur un cylindre du roi Sausetar, qui a régné en 1459 avant J.-C. Sur ce sceau en forme de cylindre se trouve le symbole du soleil avec deux ailes montées sur une colonne et deux lions qui le gardent (Nayernuri, 1965, p. 78). Différents animaux étaient utilisés comme symboles sur les drapeaux iraniens, y compris des animaux légendaires, comme le Simorgh et le dragon, ainsi que d'autres animaux, comme le lion et l'aigle. L'emblème du lion était plus répandu sur les drapeaux. De nombreux poètes font référence à l'utilisation de lions sur les drapeaux. Il était le symbole de la virilité, du courage, de la royauté et de la beauté et a également été utilisé dans l'artisanat iranien pendant de nombreuses années (Nafisi, 1949, p. 46). Le plus ancien portrait de lion a été utilisé sur la pierre tombale d'Antonio Kus, souverain du pays de Commagène (34 à 69 avant J.-C), dans le nord-est de la Syrie, à l'ouest de l'Euphrate. On utilisait également le symbole du lion sur de nombreux tissus et tapis (Nafisi, 1949, p. 46). D'après divers exemples tirés de poèmes iraniens, l'utilisation de l'image d'animaux sur les tissus était déjà en usage à partir du IIIe siècle de l'Hégire.



Un kārd persan avec le symbole d'un lion attaquant un cerf

Le portrait du lion noir (*shir siyâh*) était représenté et allié au symbole du soleil et, de ce fait, on peut conclure que l'emblème du lion et du soleil est, en effet, un symbole ancien (Nafisi, 1949, p. 53).

Il existe une autre explication à l'apparition du soleil et du lion ensemble dans des symboles. Cette théorie suggère que le lion et le soleil n'ont pas de point commun. Elle doute de l'argument selon lequel les anciens astrologues établissaient un lien entre le signe du zodiaque du Lion (lion) et le soleil lorsque celui-ci était dans la constellation du Lion (le soleil du lion). Le soleil passe par tous les signes du zodiaque, et pas seulement dans celui du lion (Kasrawi, 1956, p. 20). Il n'y a donc aucune raison de croire qu'il existe une relation spéciale entre le soleil et le signe du zodiaque du lion. Cette théorie se fonde sur une histoire de la période de Saljuk pour expliquer la raison de la combinaison du symbole du lion et du soleil. Ghiyath al-Din Kaykhusrev II est le fils de Alā ad-Dīn Kayqubād, l'un des sultans saljuk d'Asie mineure qui a été intronisé en 634 de l'hégire (1237 après J.-C.) et a suivi les traces

de son père. Ce sultan a épousé Tamar, la fille d'un roi géorgien, et comme elle était très belle, il a voulu frapper des pièces d'argent ou des dirhams à l'effigie de son visage. Comme il n'était pas habituel de représenter des visages humains et que, de fait, cela était interdit dans l'islam, en particulier un visage féminin, les chefs religieux et la cour se sont formellement opposés à cette idée. Cependant, le roi persista à la défendre, si bien que ses artisans à la cour dépeignirent son visage comme celui du soleil et le combinèrent avec le lion du signe du zodiaque (le signe du roi). Le raisonnement des artisans était que le soleil était passé par le signe du zodiaque du Lion lorsque le roi est né. Cette histoire est racontée dans une chronique historique écrite par Ibn Abri (Kasrawi, 1956, p. 22). Cette pièce est la plus ancienne pièce de monnaie

On ne sait pas exactement quand les images du lion et l'image du soleil ont été associées en Iran, et quand elles ont été utilisées pour la première fois sur des drapeaux et autres articles. Certains des plus anciens témoignages rapportent que l'emblème du lion et du soleil apparaissait sur un cylindre du roi Sausetar, qui a régné en 1459 avant J.-C. Sur ce sceau en forme de cylindre se trouve le symbole du soleil avec deux ailes montées sur une colonne et deux lions qui le gardent

avec l'emblème du lion et du soleil (Safizadeh, 2003, p. 25 et Tabib, 1980, p. 6). Contrairement à l'emblème du lion et du soleil à l'époque qâdjâre, le lion représenté sur la pièce est tourné vers la droite et n'a pas de crinière. Une autre différence est que le soleil est représenté sous la forme d'un cercle complet et a un visage humain avec des yeux, des sourcils et une bouche (Kasrawi, 1956, p. 23). Mais il faut noter que la représentation d'un lion à crinière pendant la période qâdjâre est une influence européenne sur l'art persan, probablement suite à la colonisation européenne en Afrique. Les lions asiatiques tels que représentés sur la pièce ont des caractéristiques différentes. Mais la pièce ne montre pas seulement les symboles du soleil et du lion, mais aussi une étoile. Cela démontre peut-être que les symboles sont bien des signes célestes. En outre, les emblèmes du lion et du soleil étaient déjà utilisés en Iran avant l'ère de Ghiyath al-Din Kaykhusrev II. Ibn Abri, lui-même, déclara que le symbole du lion et du soleil avait une signification astrologique royale (Nayernuri, 1965, p. 87).

Il existe de nombreux exemples de ces pièces. Néanmoins, certains historiens supposent à tort que le symbole du lion et du soleil s'est répandu à partir de l'époque de Ghiyath al-Din Kaykhusrev II, puisque les rois qui lui succédèrent commencèrent également à frapper ce symbole sur leurs pièces. Cependant, l'emblème du soleil pouvait déjà être utilisé sur les pièces d'or au moins cent ans avant le règne de Ghiyath al-Din Kaykhusrev II. Il existe un poème écrit par Azraghi Harwai, le célèbre poète de l'Hégire du VIe siècle, mort en 527 de l'Hégire (1133 après J.-C.) qui dit: «Si ta main touche la face de la mine d'or, l'or se transforme en soleil et saute hors de la mine». Cela pourrait être une indication que le symbole du soleil était utilisé sur les pièces d'or (Nafisi, 1949, pp. 54-55). Un pichet en laiton de la fin

de la période des seldjoukides au Musée National d'Iran à Téhéran montre le même symbole du lion et du soleil. Ce pichet a douze angles, et sur chaque angle se trouve un signe du zodiaque. Il y a une image du lion et du soleil sur le signe du zodiaque du lion. Ce lion a une crinière et est tourné vers la gauche (Nafisi, 1949, p. 55). La relation unique entre le lion et le soleil était un concept des Iraniens anciens, qui la considéraient déjà comme un signe du zodiaque (Nafisi, 1949, p. 55).

Les astrologues de la période islamique appelaient ce signe du zodiaque *beyt al-ashraf*, ce qui signifie que le soleil était au-dessus du signe du zodiaque Lion (le soleil dans la constellation du Lion) quand il brillait au milieu de l'été, la saison chaude. Le terme arabe *al-Shams fi al-Assad* (littéralement, «le soleil dans le lion») est tiré de l'idée persane et était utilisé pour désigner le progrès, la prospérité et la supériorité. Lorsque les Arabes voulaient souligner le progrès et la supériorité d'une personne, ils l'appelaient *kal shams fi al-assad* (Nafisi, 1949, p. 55). Il existe un certain nombre de livres qui traitent du pouvoir spécial du soleil dans la constellation du lion. Par exemple, dans *Javâme' Ahkâm Al-Nojum*, l'Imâm Abdolhossein Beihagi parle des principes de l'emblème du soleil dans la constellation du lion. Outre ce livre, il existe d'autres ouvrages en persan et en arabe sur l'astrologie qui traitent de ce sujet (Nafisi, 1949, p. 56). Ce signe astrologique a également influencé des histoires iraniennes, comme celle d'Alexandre du *Eskandarnâmeh*, où il voit un lion se lever d'un puits avec un soleil chaud qui brille sur son dos. Dans ces histoires, l'emblème du lion et du soleil est un signe astrologique, et chaque fois que le soleil se trouve dans la constellation du Lion, le soleil devient plus fort et brille avec splendeur. Depuis les temps anciens, le soleil est considéré comme le symbole de la vie éternelle, et le lion est considéré comme l'animal le plus courageux, le plus habile et le plus puissant. Ainsi, la combinaison de ces deux puissants symboles aurait un sens et donnerait à son porteur plus de pouvoir (Shahbazi Farahani, 2001, p. 48).



Une hache persane avec le symbole d'un lion avec un *shamshir*

L'un des plus anciens usages de l'emblème du lion et du soleil en Iran se trouve sur un plateau vitré de Rey. Ce plateau provient du IVe siècle de l'Hégire et représente un lion sans crinière, tourné vers la gauche avec une queue relevée tout en levant simultanément sa patte avant droit. Sur le dos de ce lion se trouve une étoile à quatre angles, qui représente probablement le soleil (Nayernuri, 1965, p. 90). Le symbole du lion et du soleil est également utilisé sur un pichet en bronze du VIe ou VIIe siècle de l'Hégire conservé au Musée du Golestân de Téhéran. Ce pichet est associé à l'époque des Seldjoukides. L'emblème du soleil et du lion sur ce pichet est clairement une figure céleste. Le soleil a trois faces représentant chacune les trois positions du soleil: a) le lever du soleil, b) le zénith, et c) le coucher du soleil (Nayernuri, 1965, p. 91). Un manuel d'astrologie, écrit par Abu Moashar Balkhi et conservé

à la Bibliothèque Nationale de Paris, contient une belle image du soleil dans la constellation du Lion. En outre, un carreau de verre de 1267 après J.-C. (665 de l'Hégire), provenant du Khorâssân, conservé au Musée du Louvre à Paris, montre le symbole du lion et du soleil. Ce dernier, représenté à son coucher, a un seul œil visible (Nayernuri, 1965, p. 93). Les douze signes du zodiaque sont représentés sur une boîte de crayons en métal de 679 de l'Hégire (1280 après J.-C.), réalisée par Ostâd Mahmud Ibn Sangar. Le lion est debout et le soleil se lève, dos à lui. Cet emblème, au milieu d'une miniature comportant d'autres signes célestes, représente la relation entre les différents signes du zodiaque et les planètes. Cette miniature date du milieu du IXe siècle de l'Hégire. Il existe une assiette en porcelaine, signée par Abdolvâhed de 971 de l'Hégire (1563 après J.C.), représentant les douze signes du Zodiaque avec le symbole du lion et du soleil parmi eux (Nayernuri, 1965, pp. 94–96).

Le premier exemple connu de drapeau avec l'emblème du lion et du soleil apparaît dans une miniature représentée dans le livre *Târikh-e Manzum Moqol*, écrit par Shams al-Din Kâshâni. Cette miniature montre plusieurs cavaliers mongols s'approchant de l'entrée de la ville de Neyshabur et ordonnant aux habitants de se rendre. L'un des cavaliers mongols porte un drapeau avec l'emblème du lion et du soleil. Le lion est debout et regarde vers la gauche avec la queue relevée. Le soleil repose sur son dos. Cela prouve que les Il-Khanides, qui s'étaient convertis à l'Islam, ont été influencés par les coutumes et traditions iraniennes et ont adopté l'emblème du lion et du soleil de l'époque du sultan Uljaytu (Nayernuri, 1965, p. 98). Depuis l'ère ilkhanide, il existe des pièces de monnaie en cuivre avec le symbole du lion et du soleil. Ce sont les pièces de Ghazan Khân et du sultan Mohammad Khoda Banda, et il en existe deux variétés: a) certaines représentent un soleil en cercle complet, séparé du lion, et b) d'autres montrent un soleil en demi-cercle reposant sur le dos du lion. Après l'invasion mongole, un extrait d'un poème, écrit par Salman Saveji, prouve que le symbole du lion et du soleil était également utilisé sur les drapeaux des armées ilkhanides (Kasrawi, 1956, p. 24). Après la période seldjoukide, l'emblème du lion et du soleil était fréquemment utilisé, et son usage devint encore plus courant à partir du Ve siècle de l'Hégire. Son utilisation s'est encore davantage répandue à l›époque des Timourides. Clavijo, le voyageur espagnol qui se rendit à la cour de Timur de 1403 à 1406, observa l'emblème du lion et du soleil sur les bâtiments timurides et le mentionne dans ses récits de voyage. Une *madreseh* (école religieuse) s'y trouve, et les tuiles de sa voûte centrale montrent deux symboles du lion et du soleil. Cette école est connue sous le nom de *madreseh-ye shird*âr (l'école avec le lion) et a été vue par Nafisi lui-même. On retrouve également deux lions de chaque côté de la voûte orientale. La couleur de ces deux lions est partiellement absente (Nafisi, 1949, pp. 59, 61). Les émirs de Boukhara ont fait construire l'école en 1619. L'image du lion et du soleil fut tirée d'un ancien symbole persan et utilisée pour représenter la puissance de l'Islam (Stierin, 2002, p. 233). Le symbole du lion et du soleil a continué à être utilisé sur divers objets à l'époque des Safavides et a même été transformé en symbole d'État en l'utilisant sur des drapeaux et des pièces de monnaie. Il s'agissait, bien entendu, d'une continuation de la tradition timouride (Nafisi, 1949, pp. 61-62). À l'époque

des Safavides en Iran, il est évident que les Ottomans utilisaient le symbole de la lune, et les Perses celui du soleil (Nayernuri, 1965, p. 28). Le cheik Janid, un des petits-enfants du cheik Safi, avait non seulement un pouvoir religieux, mais aussi un pouvoir politique et militaire. Après lui, le cheik Haydar et son fils Ismâil utilisèrent leur autorité religieuse à des fins militaires et politiques et adoptèrent le titre de «Shâh» au lieu de «Cheikh». Le drapeau du Cheikh Janid, l'ancêtre des Safavides, portait l'emblème du lion et du soleil, et depuis la mort du Cheikh Janid en 860 de l'hégire (1456 après J.C.), le drapeau, portant l'emblème du lion et du soleil, a été utilisé en Iran et est devenu le symbole du pays (Bakhturtash (1969, p. 122). Olearius déclara également que les Safavides utilisaient le symbole du lion et du soleil. Après la mort du Cheikh Janid, les Safavides continuèrent à l'utiliser sur leurs drapeaux (Nafisi, 1949, p. 66). Il n'existe néanmoins aucun exemple de pièce portant l'emblème du lion et du soleil de l'époque de Shâh Ismâil safavide. Cependant, après lui, il existe de nombreux exemples de pièces de monnaie avec l'emblème du lion et du soleil provenant d'autres rois safavides (Kasrawi, 1956, p. 24). Toutes montrent le soleil reposant sur le dos du lion. Parmi les rois safavides, seul le Shâh Ismâil (907-930 de l'Hégire ; 1502-1524 après J.-C.) n'utilisa pas l'emblème du lion et du soleil sur son drapeau ni ses pièces de monnaie. Ses drapeaux étaient verts et portaient le symbole de la lune (Bakhturtash, 1969, p. 122).

Le symbole du lion et du soleil n'était pas représenté sur les pièces de monnaie de Shâh Ismâil safavide, car son signe du zodiaque était le Scorpion, et il était considéré comme inapproprié de mettre le soleil sur le dos d'un tel animal. Ainsi, les sujets de Shâh Ismâil frappaient des pièces de monnaie sans son signe du Zodiaque. De la même manière, le symbole du lion et du soleil n'était pas représenté sur les pièces à l'époque du Shâh Tahmasp. Comme son signe était le Bélier, ses disciples représentaient le soleil sur le dos d'un bélier (Kasrawi, 1956, p. 25 et Nafisi, 1949, p. 62). Sous le règne de Shâh Tahmasp, en raison de la longue tradition d'utilisation du symbole du lion et du soleil pendant les ères ilkhanide et timouride, les Safavides ont recommencé à l'utiliser sur les pièces de monnaie et les drapeaux. Les pièces de bronze des rois Safavides après Shâh Abbâs montrent le symbole du

> Le premier exemple connu de drapeau avec l'emblème du lion et du soleil apparaît dans une miniature représentée dans le livre *Târikh-e Manzum* Moqol, écrit par Shams al-Din Kâshâni. Cette miniature montre plusieurs cavaliers mongols s'approchant de l'entrée de la ville de Neyshabur et ordonnant aux habitants de se rendre. L'un des cavaliers mongols porte un drapeau avec l'emblème du lion et du soleil. Le lion est debout et regarde vers la gauche avec la queue relevée. Le soleil repose sur son dos. Cela prouve que les Il-Khanides, qui s'étaient convertis à l'Islam, ont été influencés par les coutumes et traditions iraniennes et ont adopté l'emblème du lion et du soleil de l'époque du sultan Uljaytu.



lion et du soleil; cependant, les pièces d'or et d'argent n'ont pas ce symbole (Kasrawi, 1956, p. 25). Les descendants de Shâh Tahmasp ne suivirent pas la règle qui consistait à faire correspondre le signe du zodiaque avec le soleil. Cela signifie que l'emblème du lion et du soleil de l'époque de Shâh Abbâs safavide était représenté sur les pièces de monnaie, alors que le signe du zodiaque de ce roi était la Vierge. L'utilisation de l'emblème du lion et du soleil étant très répandue depuis l'époque de Shâh Abbâs, il semble qu'une idée préconçue se soit développée selon laquelle il aurait été le premier roi à utiliser ce symbole. Pendant l'ère des Safavides, l'emblème du lion et du soleil était également utilisé sur les drapeaux. À partir de l'époque de Shâh Abbâs Safavide (996-1038 de l'Hégire), l'emblème du lion et du soleil devint l'emblème de tout le pays et fut utilisé sur les pièces de monnaie et les drapeaux (Kasrawi, 1956, p. 25). Cela fut rapporté dans les journaux de voyage de l'Anglais Thomas Herbert, qui voyagea en Iran et en Inde en 1036 de l'hégire (1627 après J.-C.). Dans un portrait de Hossein Ali Beg, l'ambassadeur de Shâh Abbâs, qui représente ce dernier entrant à Rome, l'emblème du lion et du soleil est représenté en haut à droite, debout sur ses pattes arrière et tendant sa langue. La moitié du soleil est représentée, et le visage du lion est figuré avec des yeux et des sourcils, il porte une couronne sur le dessus de sa tête (Nayernuri, 1965, p. 106). Jean Baptiste Tavernier, qui voyagea en Iran, en Turquie et en Inde de 1037 à 1078 de l'Hégire (1628-1668 après J.-C.), rapporta que les pièces persanes, contrairement aux pièces européennes où figurait le visage des rois, ne portaient que le nom du roi d'un côté et le nom de la ville et l'année de frappe de l'autre. Il ajouta également que les pièces de cuivre étaient frappées du symbole du lion et du soleil (Bakhturtash, 1969, pp. 122–123).

Le Français Jean Chardin, qui voyagea en Iran de 1074 à 1088 de l'hégire (1664 à 1677 après J.-C.), rapporta que les drapeaux iraniens avaient de petites pointes et étaient faits de tissus coûteux. Les drapeaux portaient des versets coraniques, ainsi que l'épée bifurquée de 'Ali et le symbole du lion et du soleil. M. Chardin confirme également les informations concernant les pièces de cuivre de la période safavide, en précisant que l'image du lion et du soleil est représentée sur une face, tandis que le nom et l'endroit où la pièce a été fabriquée figurent sur l'autre. Ailleurs, Chardin affirme également que le lion est le symbole des rois iraniens et qu'il est représenté avec le soleil levant. Il précise également que cet emblème peut être vu sur les pièces, les drapeaux et «mille autres endroits». Depuis les temps anciens, on raconte que lorsque

Le Français Jean Chardin, qui voyagea en Iran de 1074 à 1088 de l'hégire (1664 à 1677 après J.-C.), rapporta que les drapeaux iraniens avaient de petites pointes et étaient faits de tissus coûteux. Les drapeaux portaient des versets coraniques, ainsi que l'épée bifurquée de 'Ali et le symbole du lion et du soleil. M. Chardin confirme également les informations concernant les pièces de cuivre de la période safavide, en précisant que l'image du lion et du soleil est représentée sur une face, tandis que le nom et l'endroit où la pièce a été fabriquée figurent sur l'autre. Ailleurs, Chardin affirme également que le lion est le symbole des rois iraniens et qu'il est représenté avec le soleil levant. Il précise également que cet emblème peut être vu sur les pièces, les drapeaux et «mille autres endroits».

les Iraniens voulaient représenter le soleil, ils le faisaient avec le visage d'un lion. Ils croyaient que le soleil atteindrait sa force maximale lorsqu'il serait dans le signe du zodiaque du Lion. Chardin affirme que les Iraniens n'ont pas représenté le soleil avec des traits de visage pendant le règne des Safavides, mais l'ont représenté sous forme de cercle (Bakhturtash, 1969, p. 124). En 1907, l'auteur français Maurice Herbertte a écrit dans un de ses livres sur Mohammad Reza Bek, l'ambassadeur du Shah Soltan Hossein, «qui fut envoyé par le Shâh à la cour de Louis XIV le 7 février 1715». Dans le livre d'Herbertte, les dessins montrent Mohammad Reza Bek à cheval dans les rues de Paris portant le drapeau de l'Iran affichant le symbole du soleil et du lion. Le soleil est représenté comme un cercle complet, séparé du lion, ressemblant aux pièces de monnaie de Ghiasoldin Keikhosrow. Dans les deux cas, le lion est debout et regarde vers la gauche (Bakhturtash, 1969, p. 124; Nafisi, 1949, p. 68).

Sur les pièces safavides, le symbole du lion et du soleil est représenté de différentes manières et ce symbole n'a donc pas d'apparence uniforme. Parfois, les lions sont tournés vers la droite, et d'autres fois, vers la gauche. Sur les exemples frappés dans le Mâzandarân, seul un lion est représenté, et le soleil est omis (Kasrawi, 1956, 26). Une autre légende sur le symbole du lion et du soleil attribue la combinaison de ces deux figures, à savoir le lion et le soleil, à l'époque de Shâh Abbâs. Cette légende prétend qu'avant la conquête de l'Arménie par le Shâh Abbâs, le drapeau iranien ne représentait que le soleil, et le drapeau arménien le lion. Après la conquête de l'Arménie par Shâh Abbâs, ces deux symboles ont été combinés et sont devenus le drapeau de l'Iran. Mais cette théorie est rejetée et réfutée par de nombreux chercheurs (Nafisi, 1949, p. 66; Kasrawi, 1956, p. 9). En plus des rapports et des récits de voyage des voyageurs européens en Iran, des sources iraniennes parlent également de *shir folus*, terme courant pendant la période safavide. Ce terme fait référence aux pièces de cuivre (*folus*) qui portaient le symbole du lion et du soleil. L'auteur de Bahar Ajam rapporte que *shir folus* (le lion du *folus*) montre la face du lion d'un côté et le nom de la ville de l'autre. Ces pièces ont été utilisées à Shirâz et à Ispahan.

Il existe un merveilleux exemple de shamshir persan avec un motif de wootz en échelle de Mohammad qui est conservé au Musée militaire de Téhéran. Ce shamshir est associé à l'époque des Safavides, et il porte un symbole ciselé du lion et du soleil sur la lame, près du bolchaq. Ce symbole du lion et du soleil sur cette épée ressemble au symbole du lion et du soleil représenté sur l'arche de Shirdâr Madrese à Samarkand de la période timuride. Le symbole du lion et du soleil était également utilisé pendant la période afsharide. Un sceau royal de Nâder Shâh Afshâr, utilisé sur l'un des édits de 1159 de l'hégire (1746 après J.-C.), montre un lion debout tourné vers la droite et levant la queue. Le soleil repose sur le dos du lion, et les trois-quarts de celui-ci sont visibles. Au lieu d'avoir les traits d'un visage, le soleil porte l'inscription Al-Molkollah (La terre de Dieu) (Bakhturtash, 1969, p. 124).

Les deux épées attribuées à Karim Khân Zand conservées au Musée de Pârs à Shirâz et au Musée Militaire de Téhéran portent une inscription incrustée d'or faisant références à un lion aussi (Moshtagh Khorasani, 2006 ; Bakhturtash, 1969, p. 180). Les

inscriptions se lisent:

Cette épée qui [est destinée] à chasser le lion céleste

est le shamshir du Vakhil, le roi qui conquiert les pays.

Il gardera toujours la clé de la victoire dans sa main

[seulement si] l'on tient la poignée de ce shamshir dans sa main.

L'inscription «lion céleste» sur ces shamshirs de la période zand indique clairement la relation astrologique avec le signe du zodiaque du Lion. En examinant de plus près les inscriptions sur le shamshir du Musée Militaire de Téhéran, on peut voir que le poème est écrit dans quatre cartouches différents sur les deux exemplaires. Le premier cartouche indique «*Cette épée qui [est destinée] à chasser le lion céleste*» et là où les mots le «*lion céleste*» apparaissent, il y a un symbole du soleil (étoile) incrusté d›or sur son côté gauche. La combinaison de la représentation picturale du soleil et du mot écrit pour le lion - *shir* - est tout à fait remarquable car soit la représentation picturale, soit le mot écrit sont normalement choisis pour représenter le soleil (Moshtagh Khorasani, 2006).

Le symbole du lion et du soleil apparaît également sur certaines pierres tombales. Une pierre tombale dans le village de Bozorg de Kâshân représente le soleil sous la forme d'un demi-cercle (Nayernuri, 1965, p. 103). Une pierre tombale de l'époque de Karim Khân Zand (1163-1193 de l'Hégire: 1750-1779 après J.-C.) montre également le symbole du lion et du soleil.

Le symbole du lion et du soleil apparaît également sur certaines pierres tombales. Une pierre tombale dans le village de Bozorg de Kâshân représente le soleil sous la forme d'un demi-cercle (Nayernuri, 1965, p. 103). Une pierre tombale de l'époque de Karim Khân Zand (1163-1193 de l'Hégire: 1750-1779 après J.-C.) montre également le symbole du lion et du soleil. Cette pierre tombale appartient à une personne nommée Anushirvân, tuée en 1165 de l'hégire (1752 après J.C.). La pierre tombale est située dans un *Emâmzâdeh* (monument d'un saint). Le défunt était probablement un soldat puisque la pierre tombale de l'*Emâmzâdeh* représente une épée (*shamshir*), un fusil, un couperet (*sâtur*), une hache et une tête de cheval. Sur le fourreau de l'épée, qui est représenté plus grand que les autres armes, se trouve un cercle portant le symbole du lion et du soleil. Le lion est debout et tourné vers la gauche, et le soleil a des traits faciaux (Nafisi, 1949, p. 73).

Les rois iraniens, héritiers des traditions safavides après l'ère safavide, en particulier les Qâdjârs, et éduqués à la cour safavide d'Ispahan, ont maintenu les traditions et les coutumes safavides et ont continué à utiliser le symbole du lion et du soleil sur leurs pièces de monnaie et leurs drapeaux (Nafisi, 1949, p. 74). À l'époque de Fath Ali Shâh, dans le manuscrit *Marat Alboldâjn*, Etemâd al-Saltane considérait le symbole du lion et du soleil comme une nécessité pour les événements de célébration. Il mentionne que le 12 Safar 1250 de l'Hégire (1834 après J.-C.), le banquet était décoré de *shamshirs*, de *khanjars*, de *zonar kamars* (ceintures), et de l'emblème du lion et du soleil (Shahbazi Farahani, 2001, p. 50). Fath Ali Shâh Qâdjâr avait fait faire des médaillons avec l'emblème du lion et du soleil pour louer le service spécial de ses sujets (Bakhturtash, 1969, p. 140).

À l›époque de Fath Ali Shâh Qâdjar, le lion était représenté en position assise. Cela peut être vérifié en analysant les sceaux de l'État de Fath Ali Shah Qajar. Une médaille de son époque commandée par Abbâs Mirzâ, qui s'appelle Medâl-e Shojâ'at Abbâs Mirzâ (la médaille du courage d'Abbâs Mirzâ), représente un lion, tourné vers la droite et assis, avec une crinière (Nayernuri, 1965, p. 123). Plus tard, un *shamshir* fut ajouté à la patte du lion et ce symbole

est devenu le symbole de l'État iranien.

Les documents datant du début du règne de Mohammad Shâh montrent un lion debout avec un *shamshir*. Un sceau du soleil et du lion de son époque portant la date 1255 de l'hégire (1839 après J.-C.) coïncide avec la première année de son règne (Nayernuri, 1965, p. 127). À cette époque, le lion commença à être représenté debout au lieu d'être assis, et reçut l'épée *dhulfaqar* à la patte afin de donner au pays un symbole unique puisque, jusqu'alors, il y avait deux drapeaux pour l'Iran: l'un représentant une épée *dhulfaqar* et l'autre le symbole du lion et du soleil. Pour avoir un symbole unique pour le pays, le lion fut représenté tenant l'épée avec le soleil sur le dos, et ce symbole commença à apparaître sur les drapeaux ainsi que sur les pièces de monnaie et les lettres d'État.

Cela coïncide avec l'époque où les inscriptions religieuses en arabe commencèrent à disparaître (Bakhturtash, 1969, pp. 155-156). Ce phénomène est probablement dû au fait que le symbole du chiisme, *dhulfaqâr*, fut donné au lion pour qu'il puisse protéger le chiisme, ce qui signifie que la netteté et la virilité (*mardânegi*) de l'épée et la puissance éclairante et la chaleur du soleil s'ajoutent à la puissance et à la bravoure du lion. Cependant, certaines lettres d'État décrivent le lion au repos et sans épée. Cela s'explique peut-être par le fait que le gouvernement iranien craignait que les puissances européennes ne l'interprètent à tort comme un signe d'agression (Bakhturtash, 1969, p. 156). Gaspard Drouville, qui était avec les forces iraniennes entre 1812 et 1813 (1227-1228 de l'Hégire), rapporta que le drapeau iranien arborait un lion assis avec le soleil se levant dans son dos. L'un d'eux portait le symbole de l'épée *dhulfaqâr*. L'autre drapeau portait le symbole du lion et du soleil (Nayernuri, 1965, p. 121).

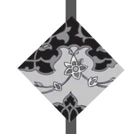
Un *shamshir* du Musée Militaire de Téhéran (numéro d'inventaire 331) porte des cartouches incrustés d'or sur la lame et se lit *Mohammad saneye 1263 et shâhanshah ânbiya*. L'inscription entière se lit *Shâhanshah ânbiya Mohammad saneye 1263*, et au-dessus d'elle se trouve un soleil incrusté d'or avec des traits de visage. Il y a un autre cartouche incrusté d'or où l'on peut lire *Amal-e Mesri Moalam* (œuvre de Mesri Moalam). Ce *shamshir* date de la période du royaume de Mohammad Shâh Qâdjâr, qui a régné de 1250 à 1264 de l'Hégire (1834-1848 AD) (Moshtagh Khorasani, 2006). Le symbole du lion et du soleil était également utilisé à l'époque Pahlavi où le lion est tourné vers la gauche, la queue levée, portant une crinière et regardant son public. Si les lions des périodes précédentes n'avaient pas de crinière, c'est parce qu'en Iran, ni les mâles ni les femelles n'en avaient. Les lions représentés avec une crinière ont été faits à l'imitation des peintures européennes et des images des lions africains. Cependant, la majorité des lions représentés à Takhte Jamshid (Persépolis) ont une crinière (Nayernuri, 1965, p. 126). Il faut néanmoins prendre en considération le fait que dans le *Shânâmeh* écrit par Ferdowsi, il existe déjà un poème décrivant un drapeau montrant un lion avec une épée. La bannière de Gudarz Gahsvâz, qui représente un lion avec une épée, est clairement mentionnée dans le *Shânâmeh* (Nayernuri, 1965, pp. 24-25). Ainsi, ce symbole est un symbole ancien qui a accompagné l'histoire iranienne à travers les siècles. ■

Références

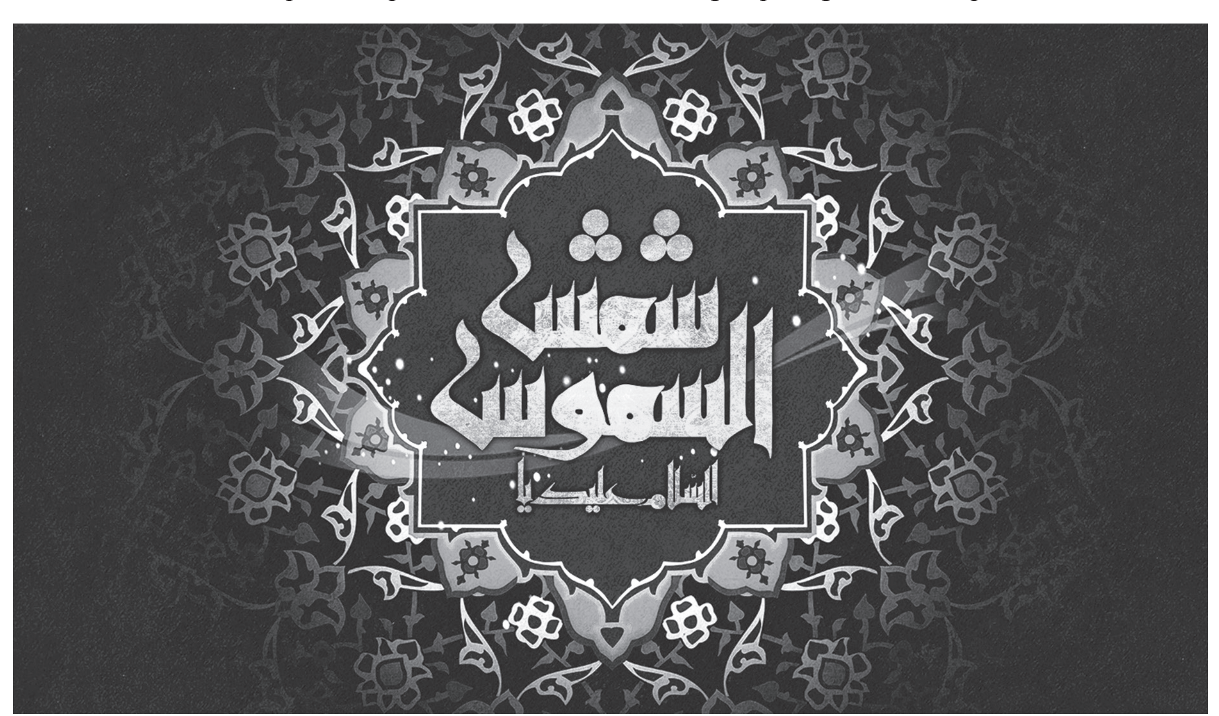
- Bakhturtash, Nosratollah (1969). *Parcham va Peikareye Shir va Khorshid* [The Flag and Symbol of the Lion and Sun]. Tehran: Moaseseye Matbuati Atai.
- Harper, Prudence Oliver (1985). The Ox-headed Mace in Pre-Islamic Iran. *Acta Iranica*, 24. 2eme série, vol. X. Papers in Honour of Mary Boyce: 247-259.
- Jamzadeh, P. (2000). An Achaemenid Motif seen in later Epic and Art. *Iranica Antiqua XXXXV*: 47-56.
- Kasrawi, Ahmad (1956). *Tatikhchye Shir va Khorshid* (The Short History of the Lion and Sun). Tehran: Moaseseye Matbuat Shargh.
- Moshtagh Khorasani (2006). *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period*. Tübingen: Legat Verlag.
- Nafisi, Sa'id (1949). *Derafsh Iran va Shir va Khorshid Sorkh* [The Flag of Iran and the Red "Symbol" of the Sun and Lion]. Tehran: Chap Rangin.
- Nayernuri, Hamid (1965).*Tarikhcheye Beirag Iran va Shir va Khorshid* [The Short History of the Iranian Flag and Sun and Lion]. - Tehran: Entesharat Motaleat va Tahgigat Ejtemai.
- Shahbazi Farahani, Daryush (2001). *Tarikhe Sekke Doreye Qajariye* [The History of Coins from the Qajar Era]. Tehran: Entesharate Pelikan.
- Soudavar, Abolala (2003). *The Aura of Kings: Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship*. Costa Mesa: Mazda Publishers.

Shams-u-shumūs, un titre attribué aux Imâms shiites

Seyyed Ibrâhim Mortazavi
Docteur en théologie
Traduit par Zeinab Golestâni



«Shams-u-shumūs» ou Soleil des soleils fait référence à un titre attribué, dans les manuels de visites pieuses ou d'invocations, à certains Imâms shiites comme l'Imâm Rezâ, l'Imâm 'Ali, ou encore l'Imâm Al-Mahdi. Dans son éloge de l'Imâm Rezâ, Ibrâhîm Ibn 'Ali Kaf'ami (XVe siècle) a recours à cette formule: «Sham-u-shumūs, anis-u-nufūs, al-madfūn bi arḍi Ṭūs.» (Soleil des soleils, féal des esprits, enterré au royaume du Khorâsân.»[1] Dans son livre intitulé Biḥâr al-anvâr (Océans des lumières), Allâmeh Madjlisi (XVIIe siècle) se sert de cette locution pour parler du Seigneur du Temps[2]; alors qu'Ibn Shahr Âshūb (XIe- XIIe siècle) l'emprunte pour rendre hommage à l'Imâm 'Ali.[3] Ce titre est aussi décerné au Prophète dans l'introduction de certains livres traitant de sa vie.[4] Une étude attentive des sources islamiques indique que ce pseudonyme n'a guère été revendiqué par des Imâms eux-mêmes, mais qu'il est utilisé par des savants en sciences islamiques pour désigner les Imâms. Ibn Shahr Âshūb semble avoir été le premier à conférer cet attribut à l'Imâm 'Ali. Pourtant, dans le langage courant et dans les éloges adressés aux Imâms, nous le trouvons aussi attribué au huitième Imâm shiite.[5] Il semble que Kaf'ami ait emprunté cette expression à Zarnadi Hanafi (XIVe siècle/ VIIIe siècle de l'hégire lunaire) ou à quelqu'un d'autre.[6] Quoi qu'il en soit, l'analyse formelle du sermon cité affirme que le titre «Shams-u-shumūs» n'est utilisé qu'afin de respecter la prosodie de la langue. Et puisque cette dénomination n'est pas mentionnée dans les traditions liées à l'Imâm Rezâ, il paraît impossible de déterminer la règle qui régirait son emploi. Ainsi, à l'instar



Calligraphie du mot «*Shams-u-shumūs*» ou Soleil des soleils



Sanctuaire de l'Imâm Rezâ

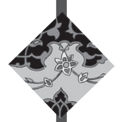
de la plupart des titres attribués aux Imâms qui sont absents des traditions, il semble qu'on puisse aussi l'utiliser pour désigner les autres Immaculés, même si son emploi est limité dans la culture populaire à l'Imâm Rezâ. Or, certains événements historiques et traditions peuvent permettre d'approcher les racines de cette appellation, notamment les dissensions liées à la succession de l'Imâm Moussâ Kâzem et l'affirmation de l'Imâm Rezâ comme huitième Imâm par le shiisme duodécimain, qui a également conduit à la dissolution de certaines sectes à son époque et après lui, ainsi qu'à la structuration du shiisme duodécimain.[7] Il ne faut pas cependant oublier une tradition rapportée de l'Imâm Sâdiq au sujet du lieu du sanctuaire de l'Imâm Rezâ: «Dans quelque temps, y sera enterré l'un de nos descendants qui brillera sur cette terre comme un soleil.»[8] ■

1. Kaf'ami, Ibrâhim ibn 'Ali, Almiṣbâh, Qom : Dâr-al-raḍī, 1984 (1405 hégire lunaire), p. 719 ; Voir. Zarandi Hanafi, Muhammad Ibn Yusef, Ma'âridj-ul-vuṣūl ila-l ma'rifata âli-rasūl va-l-batūl, Madjma' Iḥyâ'al Saghâfat-al-Islâmiyya; Madjlesi, Muhmmad Bâqer ibn Muhammad taqi, Mafâtīḥ al-djinân, Beyrouth, Mu'assassat-al-'alami lil maṭbū'ât, 2002 (1423 de l'hégire lunaire), p. 403.
2. Madjlisi, Biḥâr al-anvâr (L'Océan des lumières), Beyrouth, Dâr-i Iḥyâ-'e turâthil 'arabī, 2018 (1403 hégire lunaire), V. IC, p. 284.
3. Voir Ibn Shahr Âshūb, Muhammad Ibn 'Ali, Manâqibi âli Abī Ṭâlib (Des vertus des descendants d'Abi Tâlib), Qom, Allâmeh, 1959, V.III, p. 284.
4. Voir. Albakeri, (VIIe ou Xe siècle de l'hégire lunaire/ XIIe ou XVe siècle), Aḥmad Ibn Abdullâh, Al-anvâr fī mawlidin nabī (Lumières de la vie du Prophète), Qom, Dâr-a-sharīf al-raḍī, 1990.
5. Voir Ahmadi Birdjandi, Ahmad; Naghi Zâdeh, Seyyed Ali, Madâyeh-e razavi dar she'r-e fârsi (Éloges de l'Imâm Rezâ dans la poésie persane), Mashhad, Institut des recherches islamiques de l'Âstân-e Ghods-e Razavi, 1998, p. 256.
6. Dans le livre Al-miṣbâh, il fait appel au terme «certains savants» dont il cite un sermon faisant l'éloge de l'Imâm Rezâ.
7. fa.shafaqna.com/news/967103l, entretien avec Mahmud Abulghâsemi; 2 juillet 2020.
8. http://shabestan.ir/detail/News/808278٤, entretien avec Ibrâhim Bahâri ; 11 juillet 2019.
Cependant, malgré nos recherches dans diverses ressources, nous n'avons trouvé aucune tradition ayant une signification similaire. En revanche, nous constatons la présence du même énoncé dans la plupart des traditions: «Sa-tadfan-u biḍ'ata minni bi-arḍ-i khurâsân lâ yazūruhâ muminun illâ awdjaba-llâh-u 'azza va djall-lahu-l-djanna va ḥarrama djasadahū 'alan-nâr» , ce qui veut dire : «Dans quelque temps, une partie de mon cœur sera enterré au Khorâssân ; tout croyant qui y fera pèlerinage, fera partie des habitants du paradis, et son cœur sera interdit au feu [de l'enfer].» Pour trouver de pareilles traditions, voir. Attâri, 'Aziz-o-llâh, Masnad al-Imâm Ṣâdiq, Tehran, Atârod, 2005, V. XV, p. 320.

L'éclat de la lune dans le ciel de la littérature persane

Hamideh Haghighatmanesh





S*i j'étais Lune,*
Où que je sois,
À Dieu, je te demanderais.
Et si j'étais pierre,
Où que tu sois
Sur ton passage, je me mettrais.
Si tu étais Lune
Peut-être avec coquetterie, sur mon toit tu t'assiérais.
Et si tu étais pierre,
Où que je sois,
Tu me briserais, tu me briserais…
(Fereydoun Moshiri)

La lune, élément clé de l'imagination poétique, a toujours été une source d'inspiration des poètes persans pour créer une ambiance amoureuse dans leurs œuvres artistiques, comme dans ce poème de Fereydoun Moshiri qui utilise la lune pour comparer les comportements de l'aimée et de l'amant. Afin de connaître la pensée et l'art d'un artiste, il faut apporter une grande attention aux mots et aux symboles qu'il utilise dans sa poésie ou son écriture, car c'est ce qui révèle ses préoccupations profondes. Un symbole est quelque chose de réel, ayant d'autres significations que son sens apparent. Il représente une autre chose, en raison d'une relation sémantique, et non d'une ressemblance apparente. Selon Carl Gustav Jung,

un mot devient symbolique au moment où il trouve un sens supplémentaire en plus de son sens évident et direct. C'est la raison pour laquelle lorsque notre esprit entreprend d'explorer un symbole, il peut atteindre des réalités au-delà de l'apparence.

Quand la Lune est utilisée dans son sens premier, c'est-à-dire comme corps céleste, c'est le sens le plus littéral qui vient à l'esprit:

La roselière devint champ de bataille par les javelots.
Ne furent visibles ni Soleil ni Lune, à cause des javelots.
(Ferdowsi)

Sans toi, au clair de lune d'une nuit,
J'ai encore traversé cette ruelle-là.
(Fereydoun Moshiri)

Mais dans d'autres contextes, le mot prend un sens symbolique qui véhicule des significations au-delà de sa signification littérale. Par exemple, la pleine lune évoque la beauté parfaite du visage, et la nouvelle lune, la beauté des sourcils:

Il se contenta d'un message de cette Lune-là.
Il tomba amoureux du vent de la poussière de cette voie-là.
(Nezâmi)

Dans la nuit des chevelures, quand je voyais la lune de ton visage,
Ma nuit devenait claire comme le jour, grâce à ton visage.
(Hâfez)

Par la nouvelle lune, l'univers teint avec de la guède (Vasmeh) [1], les sourcils de la fête.
Il faut voir dans les sourcils de la bien-aimée, la nouvelle lune de la fête.
(Hâfez)

De ton visage, la lune du ciel
Eut honte et devint nouvelle lune mince.
(Sa'di)

Dans ce dernier vers, la beauté de la bien-aimée est comparée à celle de la lune, cette dernière étant considérée comme un symbole de la beauté. En un mot, d'après le poète contemporain Mirzadeh Eshghi: on qualifie de lune tout ce qui est bon.

Dans la poésie de Hâfez, un rapport symbolique s'établit entre la lune et certains éléments comme la féminité (en raison du rapport mythologique de la lune avec les déesses mythiques, ou de l'influence physique de la lune sur la physiologie des femmes), la pureté (afin de rappeler l'influence de la Lune sur les eaux, celles-ci étant elles-mêmes symbole de la pureté), le destin, ou

Dans la poésie de Hâfez, un rapport symbolique s'établit entre la lune et certains éléments comme la féminité (en raison du rapport mythologique de la lune avec les déesses mythiques, ou de l'influence physique de la lune sur la physiologie des femmes), la pureté (afin de rappeler l'influence de la Lune sur les eaux, celles-ci étant elles-mêmes symbole de la pureté), le destin, ou encore la coupe à boire du vin ou ghadah en persan (les deux éléments pouvant devenir pleins ou vides, parfaits ou imparfaits).

encore la coupe à boire du vin ou ghadah en persan (les deux éléments pouvant devenir pleins ou vides, parfaits ou imparfaits). Le rapport établi entre la lune et le destin remonte au fait que la lune influence les phénomènes et leurs changements objectifs, par exemple le flux et le reflux, ou bien cette pensée mythologique selon lesquels les dieux lunaires tissent le fil du destin. À cet égard, Homère les nomme «fileuses»:

De mon astre est sur le chemin un sort [2] de bon augure, car hier
Fut l'opposition entre la lune et le visage de ma bien-aimée.

(Hâfez)

L'opposition fait ici référence à un terme d'astrologie utilisé pour décrire la position de deux objets célestes se trouvant opposés sur un angle de 180 degrés. Dans ce vers, le visage de la bien-aimée est comparé avec le soleil dont l'opposition avec la lune marque un événement heureux, selon l'astrologie.

L'autre usage symbolique de cet élément poétique est lié à l'idée d'inaccessibilité associée à la Lune. Quand l'amour est impossible ou difficile à réaliser, on le compare avec la lune. La légende de la lune et du léopard traduit bien cette idée. Cette thématique est présente dans un riche complexe de contes, poèmes, chansons, voire pièces de théâtre y compris dans la littérature contemporaine iranienne. Le rapport entre ces deux créatures mystérieuses est ambigu pour l'interlocuteur étranger. Dans l'Antiquité, le léopard était un symbole de la puissance, de la violence, de l'audace et de l'indépendance de l'action et de l'opinion. Ce symbole exprime une aspiration à vivre dans la solitude tout en dominant ses alentours et en réalisant avec puissance ce que l'on souhaite sans avoir besoin des autres. Dans la dimension mythique, le léopard est un symbole de la puissance sur terre; une puissance accompagnée de l'obscurité et de la mort. Cependant, cette mort ne signifie pas l'anéantissement, mais une mort mystérieuse qui aboutit à une résurrection. Ce qui donne du léopard une image inaccessible susceptible à la fois de détruire et de construire, d'être aimable et effrayant. Dans la mythologie, la lune est une création féminine accompagnée de l'obscurité, de la violence, de la volonté, de la beauté mystérieuse, du mystère et de la fertilité. La lune est un léopard du ciel, et le léopard est la lune de la terre. En effet, il n'existe pas de différence mythique entre ces deux symboles, mais seulement dans leur forme légendaire. Ils ne peuvent pas s'atteindre l'un l'autre, comme les pôles identiques d'un aimant. C'est pourquoi dans la littérature, la légende de la lune et du léopard est utilisée pour décrire un amour inaccessible.

Dans la mythologie, la lune est une création féminine accompagnée de l'obscurité, de la violence, de la volonté, de la beauté mystérieuse, du mystère et de la fertilité. La lune est un léopard du ciel, et le léopard est la lune de la terre. En effet, il n'existe pas de différence mythique entre ces deux symboles, mais seulement dans leur forme légendaire. Ils ne peuvent pas s'atteindre l'un l'autre, comme les pôles identiques d'un aimant.

C'est la légende du léopard qui veut atteindre la lune. Selon cette légende, les léopards violents à l'âge de la maturité, obtenant tout ce qu'ils veulent, se rendent à l'altitude la plus haute possible pour gagner la lune; ils sautent et augmentent la portée des sauts, mais sans aucun résultat…

Fut de sauter vers la lune le rêve brut de mon léopard,
Et de la descendre sur le sol, de sa place élevée
Sauta et griffa au vide mon léopard - mon cœur fier -
Fut au-delà d'atteindre l'amour - ma lune élevée -.
(Hossein Monzavi)

Un point commun entre les symboles et les mythes est que les uns et les autres «montrent» autre chose. Néanmoins, à la différence du symbole qui recèle à la fois un aspect naturel et surnaturel, le mythe provient quasi exclusivement de l'imagination. Il convient néanmoins d'examiner plus attentivement le rapport particulier entre symbole et mythe, et d'examiner la racine mythologique des symboles. Plus précisément, c'est en raison d'une pensée mythique qu'un symbole trouve un sens particulier. Pour comprendre ce symbole, on peut avoir recours à la mythologie et réfléchir au rapport qui existe entre ce symbole et les mythes.

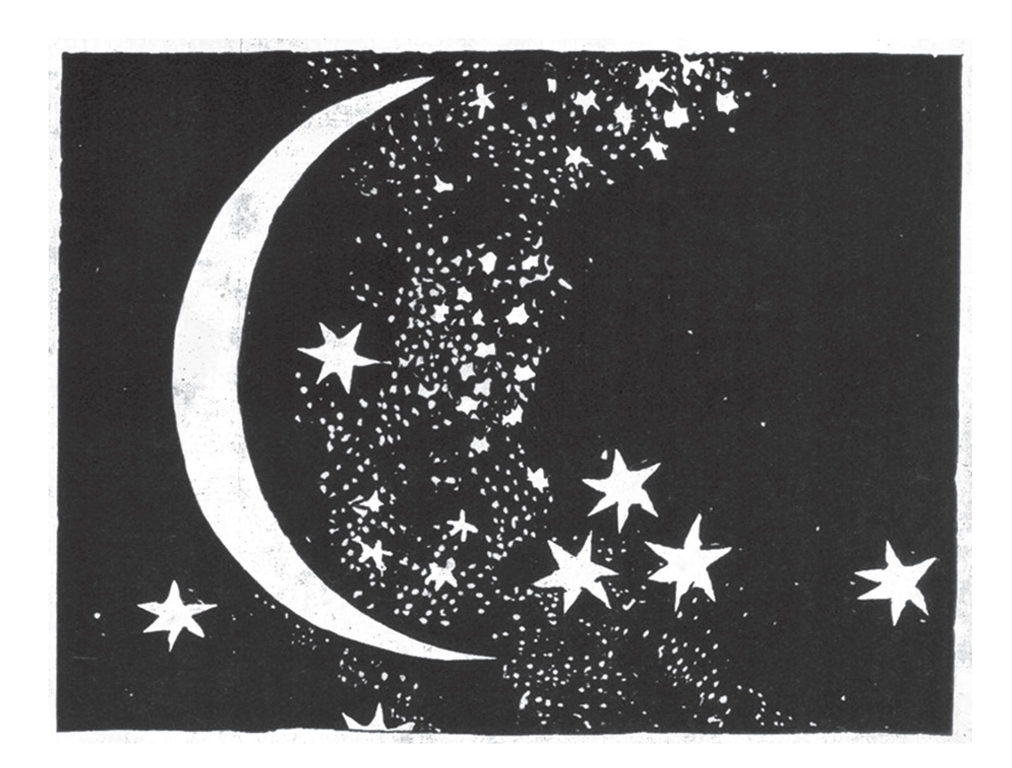
Le mythe est une histoire qui exprime sous la forme d'un récit la conception principale du monde d'une culture ou d'une religion. Il énonce les questions essentielles quant à la manière de réfléchir à Dieu, à l'essence humaine, à l'origine et à la finalité du monde, à la façon de vivre, etc. (Elwood, 310); d'où un rapport étroit se réalisant entre la mythologie et les croyances populaires. Selon une croyance populaire, si l'on



La lune dans la miniature persane

regarde une chose considérée comme néfaste au moment de la nouvelle lune, le reste du mois passera d'une manière sinistre. C'est pourquoi on avait déterminé pour chaque mois une image non néfaste que l'on devait regarder immédiatement après avoir vu la nouvelle lune pour que le reste du mois se déroule pour le mieux.

Je vois la Lune sur ton visage, chaque mois,



Et mon cœur ne voit que toi.
(‘Attâr)

Dans ce vers, le mot persan «mâh» signifie à la fois «mois» et «Lune». II est ici fait allusion au début du mois du calendrier lunaire où la lune est nouvelle, et où l’on regarde le visage de la bien-aimée après avoir vu la nouvelle lune. Autrefois, on mesurait notamment le temps en observant les cycles lunaires. «L’origine du calendrier est probablement les phases de la lune. En anglais, le mot «month» (mois) est lié à «moon» (lune) ». (Elwood, 300). De même, le mot persan «mâh» signifie à la fois «lune» et «mois». Chaque phase de la lune ayant une forme différente de l’autre, chaque étape qu’elle marque est donc différente. Cette particularité de la Lune est évidente dans ce vers de Hâfez:

Je fus compagnon de ton amour, toi étant nouvelle lune,
Tu ne me refuses pas ton regard, maintenant que tu es pleine lune.

Dans ce vers, le mot persan «mâh» signifie à la fois «mois» et «Lune». II est ici fait allusion au début du mois du calendrier lunaire où la lune est nouvelle, et où l’on regarde le visage de la bien-aimée après avoir vu la nouvelle lune.

Une autre croyance populaire ayant influencé la littérature est que les fous se troublent en regardant la nouvelle lune (Mosaffâ).

C’est le tour de la folie, encore le mois commençant
Hélas! ne profita pas mon savoir abondant
(Rûmi)

Il faut souligner ici qu'au début du mois lunaire, la nouvelle lune apparaît dans le ciel. Dans la mythologie, l'éclipse de lune fait signe de la bataille entre les dieux mythiques et selon des croyances populaires, au moment de l'éclipse, la lune va dans la bouche du dragon du ciel. Selon l'astronomie, la tête et la queue du dragon sont les points où l'éclipse advient. C'est pourquoi, jadis, le peuple allait sur le toit des maisons et, en jouant du tambour ou en tapant sur une cuve, essayait de faire peur au dragon pour libérer la lune.

Je dis que le monde se lamente de ton trait
Il dit que le monde se lamente de l'éclipse de la lune
(Anvâri)

Il vit une fumée comme le dragon noir
Élevant la tête pour prendre la lune
(Nezami)

Et pour conclure, il convient d'ajouter les exemples littéraires utilisant les proverbes persans contenant le mot lune:

Sâeb! De la vérité, on se dirigea vers l'irréel.
On cherche sans cesse la lune dans la cuve de l'eau.
(Sâeb Tabrizi)

Ici, «chercher la lune dans la cuve de l'eau» signifie emprunter un chemin détourné. Nous pouvons aussi citer cette phrase d'Amsâl-ol-Hekam: «La Lune ne restera pas pour toujours sous le nuage: la vérité sera révélée même s'il est trop tard.» ■

---

1. Vasmeh est une sorte de pastel dont les femmes se servaient pour teindre les sourcils (explication tirée du dictionnaire persan-français de Morteza Moallem, tome II)
2. Dans la langue originale, le mot utilisé est *nazar* qui, selon le dictionnaire persan de Moein, signifie dans le domaine de l'astronomie la situation de deux étoiles l'une par rapport à l'autre. Pour traduire ce mot, on l'a considéré sur le plan astrologique qui est à la fois en rapport avec l'astronomie et le sens du vers.

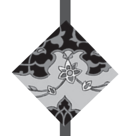
Sources:

- Asgarnejad, Monir, *Namâdshenâsi-ye mâh dar asâtir-e melal* (La mythologie de la lune dans les mythes des nations), en ligne.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Farhang-e Namâd-hâ* (Dictionnaire des symboles), traduit par Soudâbeh Fazâyeli, Éd. Jeyhoon, Téhéran, 1379.
- Ellwood, Robert S., *The Encyclopedia of World Religions*, DWJ BOOKS LLC, United States of America, 2007.
- Jung, Carl Gustav, *Ensân va Sambolhâyash* (L'homme et ses symboles), traduit par Mahmoud Soltânieh, Éd. Jâmi, Téhéran, 1391.
- Moshiri, Fereydoun, *Abr va koutcheh* (Nuage et ruelle), Ed. Tcheshmeh, Téhéran, 1383.
- *Mah-o-Palang dar adabiyât-e fârsi* (Lune et léopard dans la littérature persane), in Adabgâh, en ligne.
- Mosaffâ, Abolfazl, *Farhang-e estelahât-e nojoumi* (Encyclopédie des expressions de l'astronomie), Éd. Târikh va Farhang-e Irân, Tabriz, 1357.
-Nekou L'al Azâd, Fazlollah, *Kârbord-e vâjeh-ye mâh va ta'âbir-e motefâvet-e ân dar estelahât, zarbolmasâl-hâ, va she'r-e fârsi* (L'usage du mot lune et ses diverses interprétations dans les expressions, les proverbes et la poésie persane), en ligne.
- Pournâmdariyân, Taghi, *Ramz va dâstân-hâye ramzi dar adab-e fârsi* (Mystère et histoires mystérieuses dans la littérature persane), Ed. Elmi Farhangi, Téhéran, 1368.
- Shâyegân, Dâryoush, *Bot-hâye zhehni va khâtereh-ye azali* (Les idoles mentales et le souvenir de temps immémoriaux), Ed. Amirkabir, Téhéran, 1393.
- Shamisâ, Sirous, *Farhang-e Eshârat-e Adabiyât-e Fârsi* (Encyclopédie des insinuations de la littérature persane), Ed. Ferdos, Téhéran, 1377.
- Yaghoubi, Rezâ, *Namâd-e mâh dar she'r-e Hâfez* (Le symbole de la lune dans la poésie de Hâfez), in revue mensuelle: *Mâhnâmeh-ye Elmi Takhassosiye Etteleât-e Hekmat va Ma'refat*, n. 5, pp. 43-47, 1395.

De la poésie astrale de Khâghâni *

Zeinab Golestâni

Le soleil chez Khâghâni



Désigné en arabe par des mots comme «*shams*» et *«zhukâ'»* et en persan par des termes tels que *«âftâb»*, *«mehr»*, ou encore *«khour»*, le soleil est l'astre le plus brillant du ciel. Situé dans la constellation zodiacale du Lion, il est associé à des concepts comme celui de la puissance. La Voie lactée fait tourner cette étoile dans l'espace; il n'est donc jamais stable dans la Galaxie et subit une rotation.

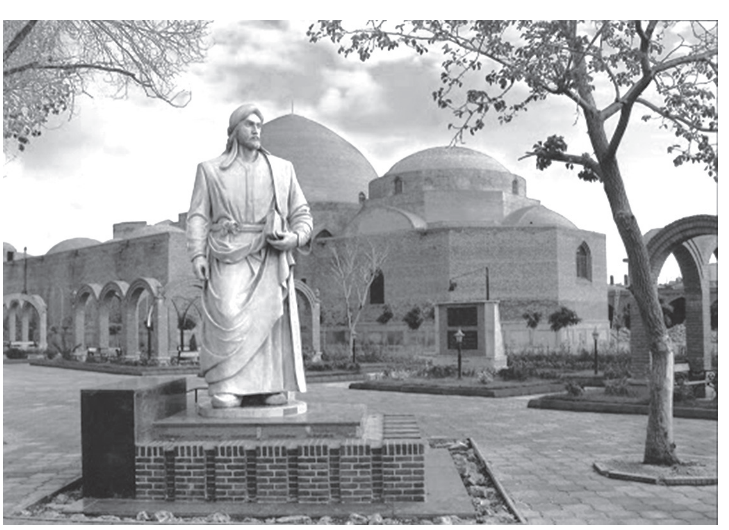
Le grand poète persan du XIIe siècle, Khâghâni, a créé, en s'appuyant sur les caractéristiques du soleil, des images poétiques variées. Pour lui, le calife de l'époque, son visage, sa justice, sa générosité, et sa volonté font penser à cet astre lumineux:

Tout ivre, il est passé à minuit chez moi
Cette idole au visage de soleil et cette lune aux lèvres de rubis.[1]

Ou encore:

Se rattache sans faute à ton union, la vie du soleil de beauté,
Plus on est loin de toi, plus on est dans les ténèbres.[2]

De plus, en réfléchissant aux caractéristiques du soleil, le poète fait de beaux syntagmes adjectivaux ou composés qui ont parfois des emplois métonymiques. Parmi les syntagmes nominaux associés à cet astre dans sa poésie, nous pouvons citer: *Romaine svelte, souverain des astres, roi des étoiles, roi du firmament, main de Moïse de la sphère céleste, aube matinale, sultan solitaire à cheval, paon aux ailes de fer, témoin des barrières du firmament, bol de fer, Joseph trônant sur la sphère, Joseph à la ceinture dorée, sultan de la sphère, à coquille d'or, sphère d'or, encens brûlé, aumône de fête de Fetr, parapluie d'or, anneau chaud du ciel, gazelle au visage de fer, cohabitant du Messie.*



Mausolée de Khâghâni à Tabriz

La lune dans l'œuvre de Khâghâni

Baptisée *«qamar»* et *«hilâl»* en arabe et *«mâh»*, *«mah»*, ou encore *«mahtâb»* en persan, la lune est un autre corps céleste qui a inspiré les poètes et au sujet duquel ils ont créé d'innombrables images poétiques. La lune, située dans la constellation du Cancer, est considérée dans l'astronomie ancienne comme la première sphère parmi les sept sphères de l'univers. Comme le soleil, la lune possède une place primordiale chez Khâghâni qui compare sa bien-aimée, du point de vue de la blancheur et de la beauté, à cette compagne de la terre:

Emmenez-moi à la taverne de cette lune-là
Qui fait ma langueur et la guérit.[3]

Alors que ces images apparaissent aussi dans les œuvres de certains poètes classiques arabes ou iraniens, ce qui distingue la poésie de Khâghâni est sa parfaite connaissance en astronomie qui lui permettait de largement puiser dans le répertoire du vocabulaire de cette discipline. Ainsi compare-t-il la nouvelle lune apparue la veille de la fête de Fetr à la *parure de la sphère*, et la courbure de la tresse de la bien-aimée à la croix de la nouvelle lune:

Ne fouette pas ta tresse puisqu'à la faveur de ta croix, on a déjà annoncé la fête de l'âme
Ne fronce pas tes sourcils puisqu'à la faveur de ta beauté, on a déjà créé le troupeau d'amour.[4]

Ou:

La lune est la veille de la fête un atour à la main gauche de la sphère
On dirait qu'elle a emprunté ses motifs à la ville de Shoushtar.[5]

De plus, en s'inspirant de cet astre, Khâghâni façonne des images telles que : *moitié de la coupe de Djamchid, signature du sultan de la fête, corne du chevreuil, trabe de l'étendard, œil de la fête, sourcil de Zâl doré,* ou encore *bec du paon*. Par le passé, on pointait la nouvelle lune de la fête de Fetr avec l'index. Sur la base de cette culture, Khâghâni invoque une scène coranique en comparant le doigt à la plume et la croix à la lettre «ن» (Noun) de l'alphabet arabe:

La lune et l'index des hommes, celui-ci la plume et celle-là le noun,
Comme des nouveau-nés, les hommes se contentent de Noun, par la plume.[6]

Une telle image n'est jamais apparue dans les œuvres des poètes persans ou arabes. Insistant sur l'étroitesse de la nouvelle lune, Khâghâni la compare aux lèvres de la bien-aimée, ainsi qu'au fil de sa vie:

Si tu vois la nouvelle lune, regarde tes lèvres et le fil de ma vie,
Puisqu'ils sont tous les trois tellement étroits qu'on les a pareillement formés.[7]

Dans un autre vers, il fait une comparaison entre le scintillement de la lune au matin et la moindre sortie de la queue du poisson de l'eau:

L'aube sortit de la montagne comme la lune de Nakhshab du puits. [*allusion à Joseph*]
Et la lune sortit à l'aube comme la queue du poisson de l'eau.[8]

Dans un autre vers, il met en scène une image qui compare la lune à une miche de pain, et les étoiles à des scones servis dans la réunion du ciel:

La sphère de la jatte organisa une soirée pour des cavaliers de nuit
Sa brioche blanche est la lune, et ses scones des astres.[9]

Le poète n'oublie cependant pas les étoiles et compare sa bien-aimée à une étoile délicate:

Si tu es ce soleil jaunâtre qui est passé par là,
Transmets-nous le message de cette étoile délicate.[10]

Dans un autre vers, l'étoile est représentée comme un messager de l'ami:

Je suis ce messager du destin qui part de chez Lui, dit l'étoile,
De là, je circule sans cesse entre l'Orient et l'Occident.[11] ■

---

* Cet article est extrait d'un article intitulé en persan «Barresi-ye tatbighi-ye jelve-hâ-ye âsmân va adjrâm-e âsmâni dar she›r-e Behtari va Khâghâni» (Étude comparative de l'image du ciel et des corps cosmiques dans la poésie de Behtari et Khâghâni», de Farzâneh Abou-Âsef, parue au printemps 2018 dans la revue Motâle›ât-e adabiyât-e tatbighi, N° 45, pp. 93-113.

1. *Mast-e tamâm âmade ast bar dar-e man nim-shab*
Ân bot-e khorshid rouy-o an mâh-e yâghout lab
2. *Hasti-ye khorshid-e hosn lâdjaram az vasl-e to*
Hark e be nazdik tar az to siyah-rouy tar
3. *Yâ mar-â bar dar-e meykhâne-e ânn mâh-e barid*
Ke khomâr-e man az ânjâst ham ânjâ shékanam
4. *Torreh mafshân kaz helâlat id-e djân barsâkhtand*
Tayreh manshin kaz djamâlat esgh lashkar sâkhtand
5. *Mah tarâzist be dast-e chap-e gardun shab-e id*
Naghsh-e ân gouyi az shoushtar âmikhtand
6. *Mâh o sar angosht-e khalgh, In tcho ghalam ân cho noun*
Khalgh tcho teflân-e no shad be noun va-l-ghalam (allusion au Verset I, sourate CXVIII)
7. *Mâh-e no didi labat bin reshte-ye djânam négar*
Kin se râ az bas ke bârikand hambar sâkhtand
8. *Sobh bar-âmad ze kouh tchon mah-e Nakhshab ze tchâh*
Mâh bar-âmad be sobh tchon dom-e mâhi ze âb
9. *Tcharkh-e Siyâh kâs-e, khân sâkht shabrovân râ*
Nân-e sépid-e ou mah, nân rize-hâsh akhtar
10. *Gar âftâb-e zardi az ân sou gozashte-i*
Peyghâm-e ân sétâre-ye ra'nâ be mâ résân
11. *Setâreh goft manam peyk-e ezzât az dar-e ou*
Az ân be mashregh-o maghreb hamishe sayyâram.

Steve’s House: Une galerie d’Art entre modernisme et tradition à Kashan

Babak Ershadi



Du 18 septembre au 30 octobre 2020, une collection de photos de Kenro Izu, célèbre photographe japonais installé aux États-Unis, a été exposée à Steve’s House, une remarquable galerie d’Art de la ville de Kashan (province d’Ispahan).

Cette exposition comprend 27 œuvres photographiques de l’artiste Kenro Izu, sélectionnées dans ses séries d’œuvres intitulées «Sacred Places» (Lieux sacrés), «Still Life» (Nature morte) et «Blue» (Bleu). Ces œuvres avaient été déjà exposées en septembre 2019 à la Galerie Nabsh à Téhéran.

Né en 1949 à Osaka (Japon), Kenro Izu est lauréat de l’édition 2000 des prix de la Société de photographie du Japon (catégorie «avancement culturel») et lauréat de l’édition 2007 des Lucie Awards (catégorie «Photographe visionnaire»). Il utilise son appareil photo Deardorff grand format, fabriqué sur mesure, qui pèse quelque 136 kg (300 livres) pour produire ses photographies intemporelles.

En 1970, Izu s’est rendu à New York pour apprendre la photographie alors qu’il étudiait l’art à l’université Nihon à Tokyo. Il a ensuite décidé d’y rester pour continuer son travail. En 1975, après avoir travaillé comme assistant auprès d’autres photographes, Izu a créé le studio Kenro Izu à New York et s’est spécialisé dans la photographie de nature morte tant commerciale qu’artistique. La quasi-totalité des œuvres photographiques d’Izu est monochrome.

* * *

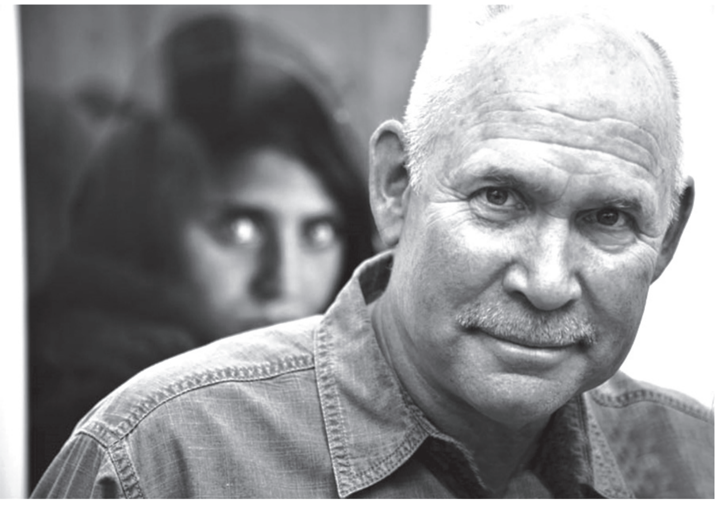
«Steve’s House» accueille les passionnés de photographie à Kashan:

Steve’s House a été inaugurée dans la ville iranienne de Kashan, pour servir de pont entre le patrimoine historique de l’architecture locale de la ville et une grande collection du célèbre photographe américain Steve McCurry.



Le photographe japonais Kenro Izu et son fameux appareil photo Deardorff grand format, fabriqué sur mesure, qui pèse quelque 136 kg.

Fondée par Hossein Farmani, un galeriste et collectionneur iranien de grande notoriété internationale, Steve's House est un bâtiment de l'époque de la dynastie des Qâdjârs, datant du XIXe siècle, dont la réparation pour en faire un musée moderne de photographie a nécessité environ dix mois de travail. Correspondant au plan habituel des grandes maisons des régions centrales de l'Iran, la maison est construite autour d'un petit jardin central, avec sept pièces et une salle munie d'un bassin.



Steve McCurry (né en 1950) est un célèbre photographe américain à qui a été dédié en 2019 le musée et la galerie d'Art de Kâshân, Steve's House.

Fondée par Hossein Farmani, un galeriste et collectionneur iranien de grande notoriété internationale, Steve's House est un bâtiment de l'époque de la dynastie des Qâdjârs, datant du XIXe siècle, dont la réparation pour en faire un musée moderne de photographie a nécessité environ dix mois de travail. Correspondant au plan habituel des grandes maisons des régions centrales de l'Iran, la maison est construite autour d'un petit jardin central, avec sept pièces et une salle munie d'un bassin. Cinq pièces de la maison et la salle



La bibliothèque de la galerie d'Art Steve's House ouvre aux visiteurs la possibilité d'avoir accès aux livres de Steve McCurry et d'autres ouvrages photographiques.

avec le petit bassin d'eau sont dédiées à l'exposition d'œuvres photographiques de Steve McCurry. Plus de 400 photos imprimées sur le papier fine art sont présentées en trois tailles différentes. Ces œuvres du photographe américain datent de 1980 et les dernières de 2012.

À côté des salles d'exposition, il y a aussi une bibliothèque et une salle multimédia. La plupart des livres de McCurry sont présentés dans la bibliothèque qui possède aussi une riche collection de livres de photographie et d'art. Les visiteurs peuvent admirer les œuvres du photographe et utiliser la bibliothèque et la salle des médias.

Hossein Farmani

Hossein Farmani est né à Téhéran dans une famille nombreuse (il a trois frères et trois sœurs). Son père était un artisan ferronnier originaire de Shirâz. Hossein Farmani a grandi à Shirâz et s'est intéressé dès son enfance à l'expression artistique et a découvert son talent d'organisateur. Il y avait près de chez lui un atelier de traitement de la photographie, ce qui l'a rendu curieux de travailler surtout avec des matières chimiques pour développer les images photographiques. Plus tard, la photographie est devenue l'une de ses véritables passions dans la vie.

En 1975, à 18 ans, après avoir terminé ses études secondaires, Hossein Farmani quitte l'Iran pour les États-Unis. Il s'installe en Californie et prévoit d'étudier la cinématographie. Pourtant, il ne pouvait pas ignorer son amour pour la photographie et il a essayé d'apprendre tout ce qu'il pouvait dans ce domaine.

Hossein Farmani a obtenu son diplôme en photographie au Centre international d'éducation à Orange Coast College. Ses expériences professionnelles en photographie l'ont amené à faire de l'édition une nouvelle forme pour son art en fondant le magazine *International VUE* à Los Angeles en 1984. Après le succès international de son magazine, Farmani a développé une nouvelle entreprise. Cette fois, il a choisi de combiner sa passion pour la photographie avec son expérience dans l'édition. FotoFolio est le résultat de cet effort, né pour promouvoir le travail des photographes contemporains.

Avec ses amis artistes, Hossein Farmani a créé en 1987 la Fondation Focus, une organisation bénévole à but non lucratif pour des œuvres humanitaires. Cette fondation vendait des photographies aux enchères donnant la totalité de ses recettes aux œuvres caritatives dans divers pays du monde.

Après ses activités d'éditeur et d'organisateur d'activités caritatives, Hossein Farmani a réalisé l'un de ses rêves en fondant la Lucie Fondation. Cette fondation organise annuellement depuis 2003 les «Lucie Awards» décernés à une personnalité qui a accompli dans l'année des réalisations remarquables dans le domaine de la photographie.

En 2019, Hossein Farmani a fondé la première et seule exposition permanente de Steve McCurry à Kashan appelée «Steve's House». Les jumeaux Hassan et Hossein Rowshanbakht l'ont très efficacement aidé à rénover et préparer l'espace pour ce nouveau musée de la ville de Kashan.



Le célèbre collectionneur de renomme mondiale, Hossein Farmâni, à la galerie Steve's House qu'il a fondée en 2019 à Kâshân.

Steve's House expose de manière permanente des œuvres du célèbre photographe américain, mais elle organise aussi des expositions d'autres artistes photographes iraniens et étrangers. En outre, elle est devenue vite un endroit important de cours, de réunions et d'ateliers artistiques tant au niveau local que national.

Après 35 ans et des années de travail à l'étranger, Hossein Farmani est revenu en Iran en compagnie de ses amis artistes internationaux pour la première fois et a décidé de fonder la Steve's House à Kashan. Il a souligné qu'ayant quitté le pays très jeune, il ne le connaissait que peu. Dans une interview, il a dit: «En réalité, je ne connais pas très bien le pays. Après 35 ans, j'ai fait deux voyages de 5 à 6 jours dans diverses villes de l'Iran. Lors de ces voyages, mes amis artistes m'ont accompagné. Leur amour et leur intérêt pour l'Iran m'ont fait porter plus d'attention au pays et en particulier à Kashan. J'ai eu donc l'idée de créer un endroit à Kashan pour exposer des photos et j'ai décidé de le faire au nom de mon ami Steve McCurry. Steve est l'un des photographes les plus connus au monde dont le portrait d'une jeune fille afghane est très célèbre. À l'aide de mes amis iraniens, nous avons trouvé une maison ancienne à Kashan et après l'avoir rénovée, nous l'avons transformée en un mélange d'architecture classique et d'ambiance moderne. Cette maison est devenue une galerie d'Art que nous avons appelée Steve's House.»

L'inauguration a eu lieu le 13 juin 2019, en privé, mais malheureusement, Steve Mccurry n'a pas pu assister lui-même à l'événement. Depuis son ouverture, Steve's House a été



Une maison ancienne de Kâshân, datant de plus d'un siècle, a été modernisée pour accueillir la galerie d'Art et l'exposition d'œuvres photographiques de Steve McCurry.



La maison ancienne aménagée par Hossein Farmâni et ses collaborateurs se situe dans un quartier populaire du centre historique de Kâshân.

chaleureusement accueillie par la population et chaque jour, de nombreux visiteurs iraniens et étrangers s'y sont rendus.

Farmani dit que lors de sa tournée en Iran il y a quelques années, il avait remarqué une petite communauté de photographes à Kashan : «J'ai pensé qu'un musée dédié à des maîtres et à des étudiants en photographie serait une bonne entreprise pour la ville»

Steve's House expose de manière permanente des œuvres du célèbre photographe américain, mais elle organise aussi des expositions d'autres artistes photographes iraniens et étrangers. En outre, elle est devenue vite un endroit important de cours, de réunions et d'ateliers artistiques tant au niveau local que national.

Hossein Farmani est depuis longtemps ami avec Steve McCurry. «Steve a une énorme base de fans en Iran, alors j'ai pensé que je pourrais lui dédier le nouveau musée photographique de Kashan. Selon le collectionneur, sa fondation a également l'ambition de créer des musées de photographie à Bangkok (Thaïlande), à Budapest (Hongrie), à Chengdu (Chine), ainsi qu'aux Philippines et au Mozambique.

Steve McCurry

Né en 1950 à Philadelphie (États-Unis), Steve McCurry, est un photographe, pigiste et photojournaliste américain. Sa photo la plus célèbre est sans doute «Afghan Girl» (Fille afghane), portrait d'une fille aux yeux verts perçants, qui est apparue à très nombreuses reprises sur la couverture du National Geographic et d'autres publications internationales. McCurry a photographié et collaboré à de nombreuses missions pour «National Geographic», et il est membre de «Magnum Photos» depuis 1986.

McCurry a couvert plusieurs conflits armés comme la guerre Iran-Irak, la guerre civile au Liban, la guerre civile cambodgienne, l'insurrection aux Philippines, la première guerre du golfe Persique et la guerre civile afghane.

Le photographe a concentré son travail pendant de longues années sur la guerre, mais a toujours eu l'intention



Steve's House expose de manière permanente des œuvres du célèbre photographe américain.

de montrer les conséquences de la guerre sur le paysage, mais aussi sur les gens qui habitent la terre sinistrée par la guerre. Steve McCurry souligne : «La plupart de mes images sont ancrées aux gens. Je recherche les moments cruciaux, l'âme d'une personne lorsqu'elle jette un œil ou l'expérience gravée sur le visage d'une personne. J'essaie de transmettre ce que c'est qu'être cette personne, une personne prise dans un paysage plus large. C'est ce que vous pourriez appeler la condition humaine.»

Ce que McCurry veut montrer grâce à ses œuvres photographiques c'est qu'il existe «un lien humain entre nous tous », selon son expression. Il croit donc qu'il y a toujours quelque chose de commun entre tous les humains malgré les différences qui existent parmi eux.

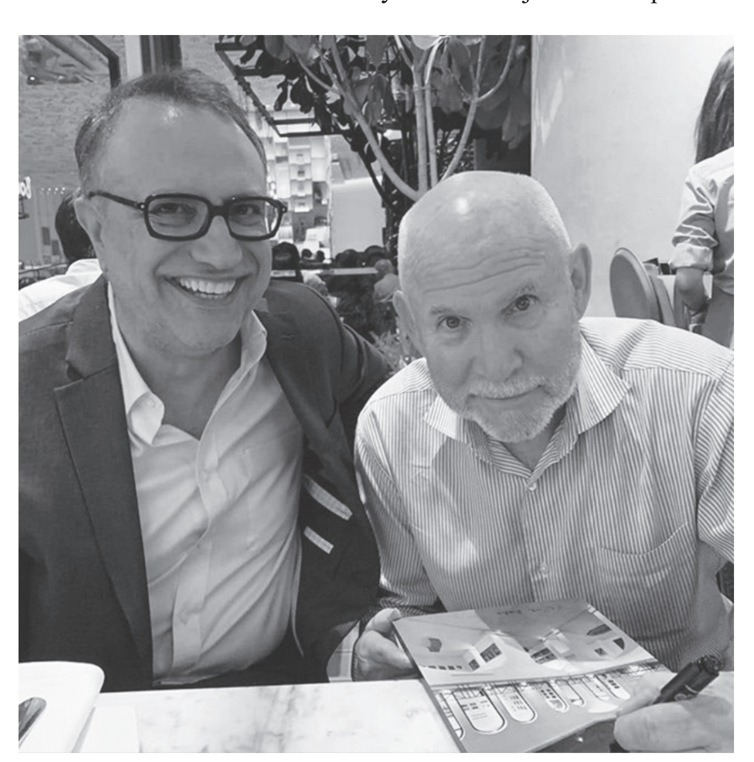
Steve McCurry a pris «Afghan Girl » en décembre 1984. Il dépeint une orpheline pachtoune d'environ 12 ans

Steve McCurry souligne : «La plupart de mes images sont ancrées aux gens. Je recherche les moments cruciaux, l'âme d'une personne lorsqu'elle jette un œil ou l'expérience gravée sur le visage d'une personne. J'essaie de transmettre ce que c'est qu'être cette personne, une personne prise dans un paysage plus large. C'est ce que vous pourriez appeler la condition humaine.»



La galerie organise des expositions de photographie ainsi que des cours et des réunions artistiques.

dans le camp de réfugiés afghans à Nasir Bagh près de Peshawar au Pakistan. McCurry a trouvé la jeune fille quand il a entendu des «rires inattendus» venant d'enfants dans une tente aménagée en école pour filles. «J'ai remarqué cette petite fille avec ces yeux incroyables, et j'ai tout de suite compris que c'était vraiment la seule photo que je voulais prendre», dit-il. D'ailleurs, c'était la première fois que la jeune fille était photographiée dans sa vie. Ce cliché a été désigné comme «la photographie la plus célèbre» de l'histoire du magazine National Geographic, et a été utilisé pour la couverture du numéro de juin 1985. La photo a également été largement utilisée dans les brochures, affiches et calendriers d'organisations internationales et d'organisations non gouvernementales. L'identité de la «Fille afghane» est restée inconnue pendant plus de 17 ans, jusqu'à ce que McCurry et une équipe du National Geographic retrouvent en 2002, Sharbat Gol. Steve McCurry a déclaré: «Sa peau s'est altérée, elle a des rides maintenant, mais elle est aussi frappante comme elle l'était à l'époque.» ■



Steve McCurry signe pour Hossein Farmâni une photo de la galerie de Kâshân qui porte son nom.



Steve's House expose de manière permanente des œuvres du célèbre photographe américain.

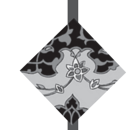


Une photographie prise par Steve McCurry à Mazar-e Charif en Afghanistan.

Entretien avec Onish Aminelâhi, graphiste contemporain:

Le graphisme est intimement lié à la calligraphie

Réalisé par Samirâ Fâzel





Onish Aminelâhi

Onish Aminelâhi est un graphiste, affichiste, sculpteur et photographe commercial iranien. Né le 26 août 1972 à Téhéran, il a obtenu son master en graphisme à l'Université Tarbiat Modares de Téhéran. Il a été trésorier et membre de l'Iran Graphist Designer Society de 2012 à 2015 et a fondé son atelier, Hamrang, en 1996 à Téhéran. Il a longtemps enseigné le graphisme à l'Université de Téhéran et animé plusieurs workshops et expositions nationales et internationales. Onish Aminelâhi a également enseigné plusieurs cours, dont l'un intitulé *«La Créativité et L'Idéation»* pour la nouvelle génération iranienne du graphisme.

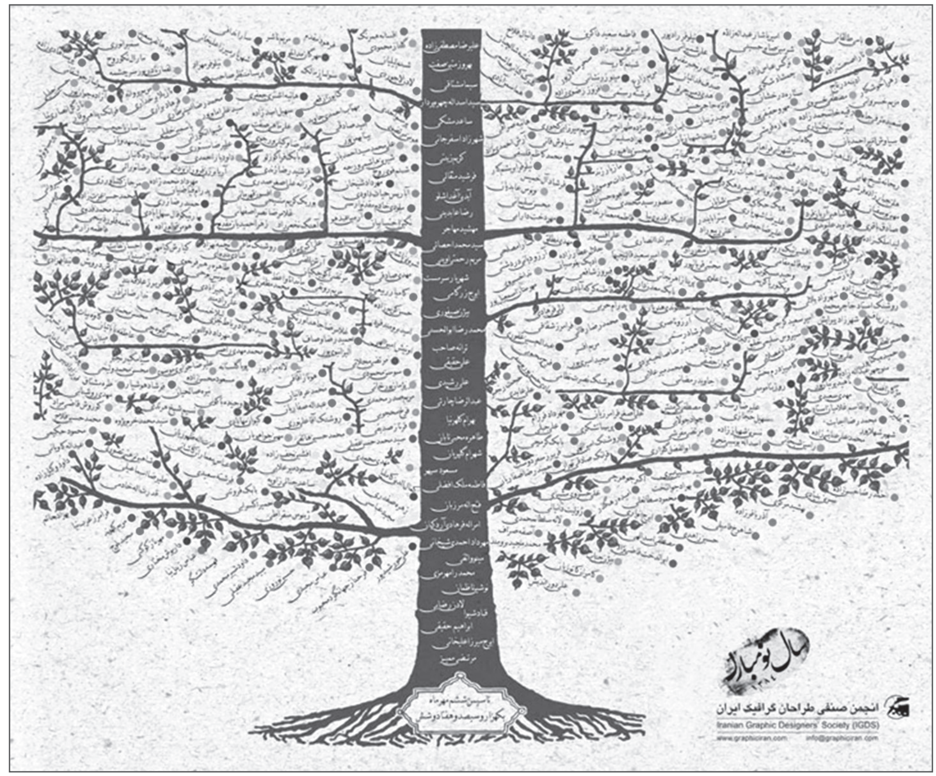
Pourriez-vous nous décrire votre parcours professionnel?

J'ai étudié les sciences humaines au lycée, puis j'ai étudié le graphisme à l'Université Azâd en 1993. J'ai continué mes études supérieures à l'Université Tarbiat Modares. Je me suis engagé dans cette discipline un peu par hasard: au départ, je voulais devenir dentiste, mais à cette époque-là et grâce à un ami graphiste, je me suis beaucoup intéressé à l'art. En participant aux cours du maître Nedâyï, j'ai découvert l'univers de l'art et son histoire en Iran et dans le monde. J'ai décidé donc d'étudier le graphisme et de travailler selon une approche académique.

Comment définiriez-vous le graphisme?

Je pense que le graphisme est une technique qui n'a pas de valeur artistique en tant que telle, mais qui peut contribuer à la production d'œuvres artistiques. Ce que j'ai toujours cherché, ce sont les valeurs artistiques que le graphisme peut susciter. Pour moi, il est important aussi que les marques de la culture iranienne soient représentées dans l'œuvre.

Que pensez-vous du graphisme iranien?



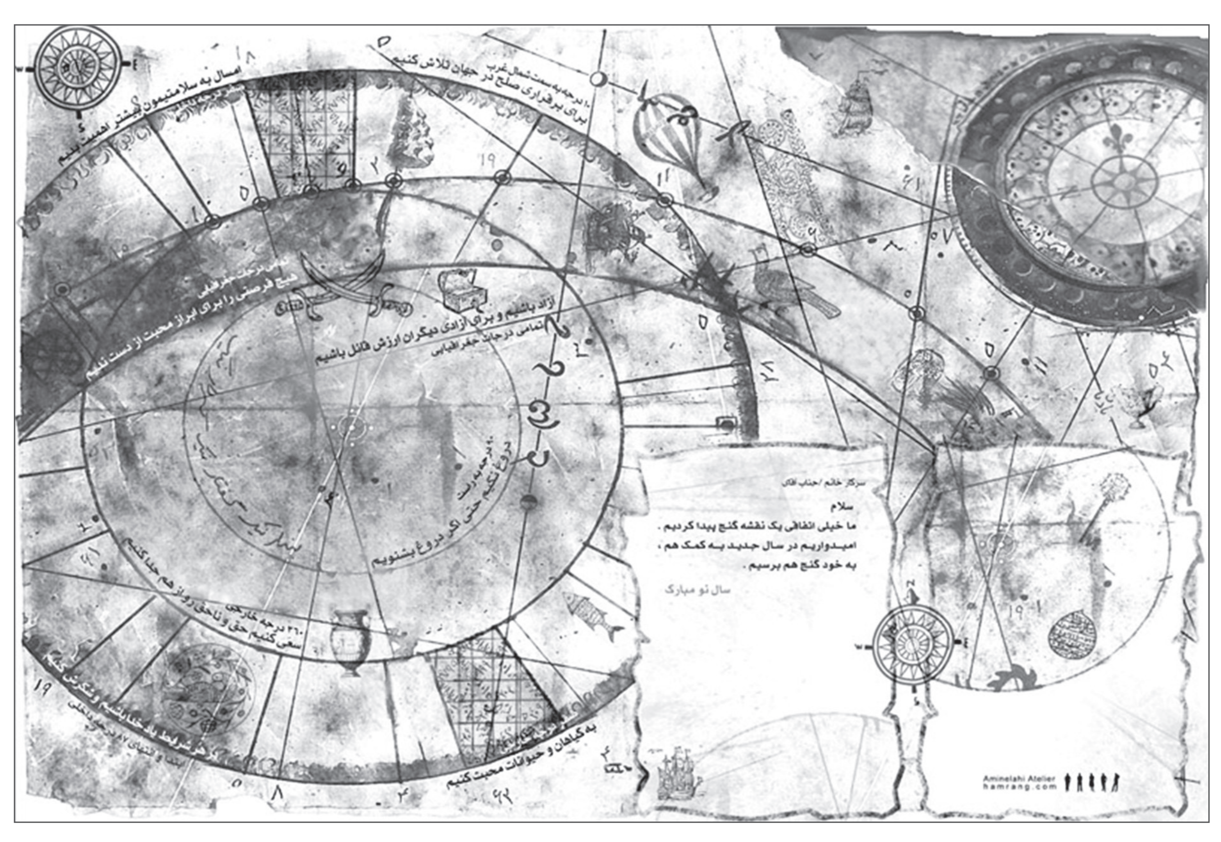
Photos: œuvres de Onish Aminelâhi

Le graphisme iranien a cela d'exceptionnel qu'il rallie le modernisme à la culture traditionnelle et développe une identité propre à l'époque de la mondialisation.

Les étudiants cultivent l'utopie selon



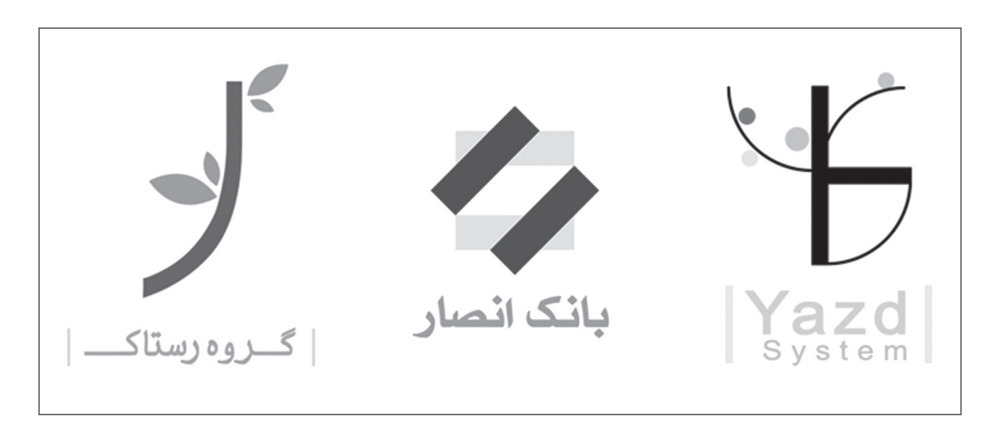




laquelle le graphisme serait un art. Tant qu'ils croiront à cela, le graphisme iranien sera puissant. Sa force est due d'abord à l'un de leurs prédécesseurs, Mortezâ Momayez, qui fut le premier à créer ce souffle, puis à de jeunes artistes de grand talent comme Rezâ Abedini ou Majid Abbâsi – pour ne citer que ceux-là – qui sont aussi d'excellents professeurs et qui entretiennent cette flamme parmi les étudiants.

Quelle est l'importance de l'image dans la communication?

Je pense que notre vie quotidienne est influencée par des images que nous voyons. Par exemple, quand on dit *une vache*, jamais le mot *«vache»* ne vient à l'esprit, mais l'image de la vache. C'est-à-dire, c'est essentiellement l'image



des sujets qui est enregistrée dans la mémoire.

Avec quels outils travaillez-vous?

D’abord, je note mes idées dans mon cahier. Puis, je commence à les travailler sur mon ordinateur. Comme tous les graphistes de nos jours, j’utilise des logiciels graphiques comme *Photoshop*, *Illustrator* et *Adobe InDesign*. Je fais aussi souvent une esquisse à la main. Mais il est désormais impossible de pratiquer ce métier sans ces logiciels.

Quelle est la différence entre le graphisme et le design?

Le graphisme est un métier qui répond aux besoins d’une clientèle. Quelqu’un commande un logo pour son produit ou un design pour une boîte à chemise. Le graphisme a une dimension médiatique et joue le rôle d’un moyen de communication. Il faut insister sur les différentes dimensions du graphisme: les gens l’utilisent et le consomment, mais cela n’a rien à voir avec le choix d’un vêtement ou d’un magazine qu’ils lisent. C’est pourquoi, certains graphistes donnent plus d’importance à l’aspect artistique du graphisme qu’à son aspect informatif. Moi-même, j’ai essayé de créer selon les valeurs artistiques héritées de l’histoire et de la riche civilisation iraniennes ou occidentales. Quant au design, c’est la clé d’une énigme. Le design est une sphère générale et une sorte de graphique appliqué. Personnellement, je préfère le design minimaliste.

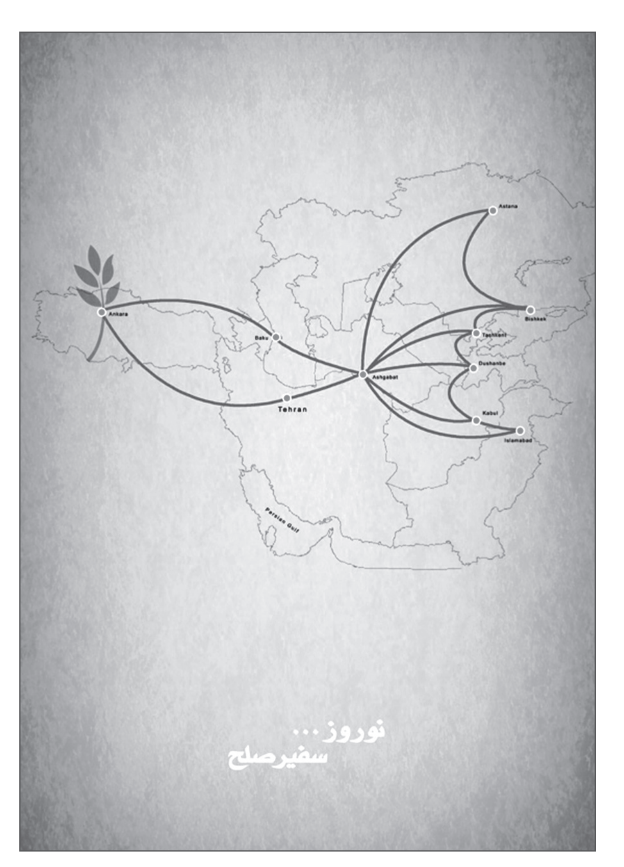
Quels sont les principaux problèmes rencontrés par un graphiste?

Ne pas trouver ses idées et sa créativité bridée par une agence de communication, des clients ou les canons de la publicité. Ce n’est pas toujours facile de garder son indépendance. Je crois que la plupart des clients respectent mon travail. De même, je respecte toujours leurs idées et exigences autant que possible.

***La Revue de Téhéran* vous remercie de nous avoir accordé cet entretien.**

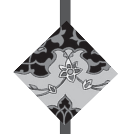
Merci à vous. ■





Entretien avec Youssef Hosni A'zami, traducteur azéri de chefs-d'œuvre persans

Propos recueillis par Mahdi Pirayesh
Traduit par Elmira Baqeri



Mahdi Pirayesh: Pourriez-vous, s'il vous plaît, vous présenter pour nos lecteurs ?

Youssef A'zami: *Au nom de de Dieu, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux. C'est une clé qui se trouve dans le trésor du sage.*[1] (Poème de Nezâmi).

Bonjour à vous, cher monsieur, aux amis et aux lecteurs de la *Revue de Téhéran*. Je m'appelle Youssef Hosni A'zami, fils de Mohammad, né le 7 mai 1968 à Tabriz. Mes parents étaient tous deux originaires de Tabriz. Mon père était retraité de l'armée. Je suis diplômé en sciences de la communication sociale de l'université Azâd de Tabriz. J'ai eu un goût pour la poésie et la littérature dès l'école primaire. J'ai donc commencé à composer des poèmes qui ont été publiés dans les revues *Javânân* et *Ettela'ât Haftegî* au début des années 1980. Après avoir obtenu mon baccalauréat, j'ai travaillé comme présentateur et traducteur aux services étrangers de la radio de Tabriz, qui diffusait ses émissions pour la République d'Azerbaïdjan voisine. Très tôt, les services de production et de diffusion de la radiotélévision m'ont invité à présenter des programmes locaux de la province. Au 18e Festival des productions de l'IRIB, la radiotélévision nationale, j'ai remporté le prix du meilleur présentateur. En 2016, j'ai pris ma retraite et je me suis consacré davantage à la traduction et à la publication de nouveaux ouvrages, environ une douzaine. Trois de mes livres vont bientôt être publiés. En 2016, j'ai été invité à lire des poèmes de Shahriyâr au Congrès littéraire de la commémoration du maître Shahriyâr à Bursa en Turquie. En septembre 2019, j'ai été invité à Bakou, en Azerbaïdjan, pour participer au Congrès littéraire de commémoration d'Imâdeddine Nassimi, grand poète du VIe siècle de l'hégire (XIVe et début du XVe siècle), mais aussi pour négocier la publication en République d'Azerbaïdjan de mes traductions de deux grands poètes de Tabriz, Shahriyâr et Parvine E'tessâmi.

Voici mes principaux livres :

-*Une grammaire simple de l'azéri: La conjugaison*. Dans ce livre, j'ai essayé d'enseigner la grammaire azérie d'une manière simple aux apprenants.

-*Les paroles de mon cœur* : ce livre est un recueil de mes poèmes en persan et en azéri.

-Les *Khamseh de Nezâmi* contient *Le Trésor des mystères*, *Khosrow et Chirine*, *Leïli et Madjnoun*, *Les sept Beautés* et *Le Livre d'Alexandre*. J'ai traduit cet ouvrage du persan en turc, et j'ai facilité sa compréhension en le traduisant en prose.

-Traduction des *Robâ'iyat d'Omar Khayyâm*. Dans cet ouvrage j'ai traduit cent quatrains de Khayyâm du persan au turc, en préservant la métrique propre des poèmes.

-Traduction de poèmes de *Parvine E'tessâmi.* Il s'agit de la traduction de quelque 1600 vers de E'tessâmi du persan au turc en gardant la métrique propre de ces poèmes.

-*Golchan-e Râz* : c'est un ouvrage philosophique et théologique écrit par Sheikh Mahmoud Shabestari. Je l'ai traduit du persan au turc en conservant la métrique de cet ouvrage.

- *Traduction de quelques quatrains de Rûmî* : traduction de cent quatrains de Rûmi du persan au turc.

- *L'art oratoire* : c'est un ouvrage écrit en persan que j'enseigne dans différents instituts.

- Traduction de *La Conférence des oiseaux de 'Attâr*. J'ai traduit cet ouvrage du persan au turc sous forme de conte. L'histoire de Sheikh San'an est l'un des contes de ce livre.



Youssef Hosni A'zami

-Traduction d'ouvrages sélectionnés de *Shakespeare* : traduction de cinq pièces (*Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Le Marchand de Venise*, *Roméo et Juliette*) et de quelques poèmes de Shakespeare en turc. J'ai aussi comparé *Roméo et Juliette* aux poèmes de Mohammad Fuzuli, poète du X[e] siècle de l'hégire et j'ai créé une nouvelle histoire.

- *Salabiyyeh* ou le *Livre de renard*. Mohammad Bâqer Khalkhali, qui vivait à l'époque de Nâssereddin Shâh au XIX[e] siècle, a composé quelque 2500 vers en langue turque dans cet ouvrage. Je l'ai imprimé en prose puis je l'ai traduit en persan.

- *Commentaire simple de Heydar Baba de Shahriyar*. Dans ce livre, j'ai expliqué ligne par ligne cette œuvre poétique de Shahriyar.

- Traduction des poèmes de *Shahriyar*. J'en ai traduit plus de mille vers et continue ce travail afin d'arriver à deux mille vers.

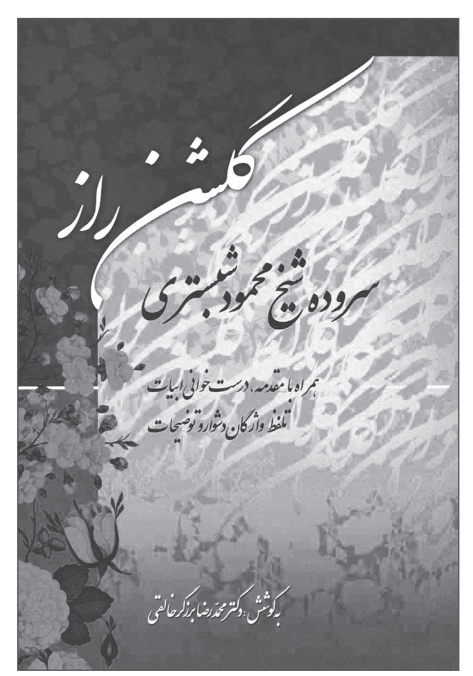
- *Mes murmures* : ce livre va être bientôt publié. Il contient des poèmes turcs et persans et quelques traductions de poèmes classiques et contemporains.

- *200 points sur l'art oratoire* : ce livre va aussi être bientôt publié et je l'enseigne déjà dans des instituts.

Je dois ajouter que ma femme est ma collègue, elle écrit et traduit aussi. Elle a déjà publié deux ouvrages concernant les histoires du *Masnavi* de Rûmi et la traduction des contes de l'écrivain danois Hans Christian Andersen. Elle continue également à écrire des nouvelles.

Quand et comment avez-vous commencé votre carrière littéraire? Qui vous a encouragé à le faire?

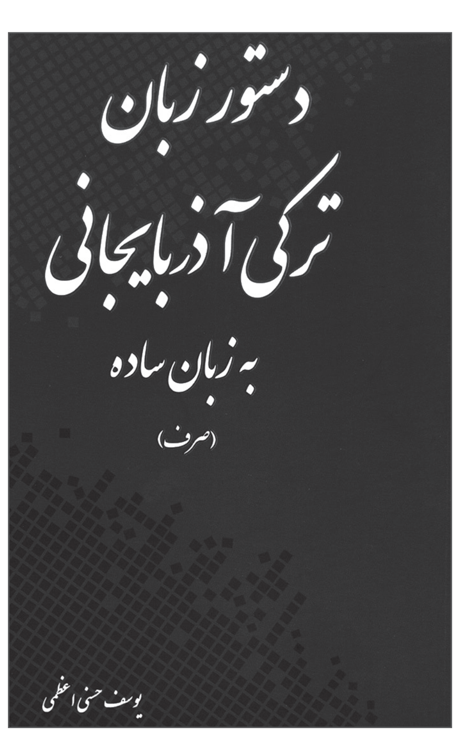
Dès l'enfance, j'ai senti une sorte de tendresse dans mon être, de sorte qu'une musique pure, un poème ou bien un film pouvait me faire monter les larmes aux yeux. Au lycée, j'écrivais déjà quelques textes. Mais il ne faut pas oublier le rôle de mes enseignants. Toujours au lycée, j'ai commencé à écrire des proses poétiques et mes professeurs me soutenaient par leurs encouragements, surtout mon professeur de littérature. Mon père, aussi, m'a beaucoup encouragé, mais malheureusement je



Couverture de *Golchan-e Râz*, un ouvrage philosophique et théologique écrit par Sheikh Mahmoud Shabestari

Un autre événement m'a poussé davantage vers la littérature: mon frère a disparu pendant la guerre Iran-Irak. Plus tard, nous avons appris qu'il n'était pas mort et qu'il était prisonnier de guerre. Sa détention a duré cinq ans. Vingt jours après la mort de mon père, nous avons reçu de la Croix-Rouge la première lettre de mon frère. Ces événements m'ont fait composer un poème à propos de ma famille pendant l'emprisonnement de mon frère.

l'ai perdu très tôt, lorsque j'étudiais encore au lycée. En outre, un autre événement m'a poussé davantage vers la littérature: mon frère a disparu pendant la guerre Iran-Irak. Plus tard, nous avons appris qu'il n'était pas mort et qu'il était



Couverture du livre *Une grammaire simple de l'azéri*

prisonnier de guerre. Sa détention a duré cinq ans. Vingt jours après la mort de mon père, nous avons reçu de la Croix-Rouge la première lettre de mon frère. Ces événements m'ont fait composer un poème à propos de ma famille pendant l'emprisonnement de mon frère. J'ai lu ce poème et je l'ai enregistré sur un magnétophone. L'un de nos proches qui était producteur de cinéma a entendu cet enregistrement et l'a arrangé de sorte que je sois invité à la radiotélévision où j'ai fini par être engagé. Il faut ajouter que les poèmes folkloriques azéris (les Bayatis) que nous lisait ma mère ont eu un rôle important dans mon orientation vers la littérature azérie, surtout il y en avait un qu'elle lisait tout le temps:

Ce monde est éphémère
Qui peut rester dans ce monde?
Un monde qui a privé les rois de leur royaume![2]

Qu'est-ce qui vous a mené vers la traduction des chefs-d'œuvre de la littérature iranienne?

En réalité, je n'avais aucun plan préétabli pour la traduction d'œuvres littéraires, mais mon professeur de littérature, monsieur Mehrang, m'a dit un jour que ce n'est pas nous qui choisissons la littérature, mais c'est la littérature qui nous choisit. En fait, mon professeur a mis l'accent sur un point très important, qui peut arriver à tout le monde. Tous les gens qui mènent une carrière ne choisissent pas eux-mêmes ce métier, mais peut-être ont-ils été choisis en quelque sorte par ce métier. J'ai commencé la traduction par celle des poèmes de Khayyâm. Comme je l'ai déjà dit dans la préface de la *traduction des Quatrains d'Omar Khayyâm*, un jour, j'ai entendu une voix intérieure alors que je me trouvais dans la bibliothèque. J'ai inconsciemment choisi le livre de Khayyâm. Après quelques instants, j'ai senti que je

voulais et que je pouvais le traduire en turc. J'ai commencé et j'ai fini par la traduction de cent quatrains. J'en ai ressenti un grand plaisir. J'ai donc continué ce travail par la traduction des œuvres de Shabestari, d'E'tessâmi, etc.

Parlez-nous de l'ouvrage de Nezâmi que vous avez sélectionné pour le traduire.

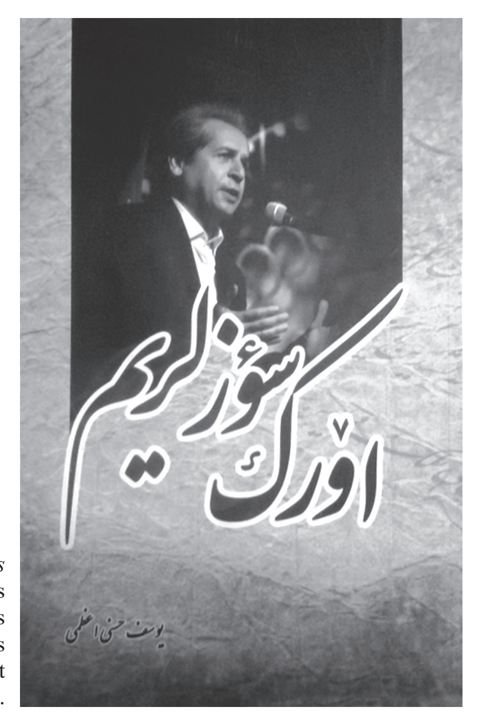
En 2016, j'ai commencé à traduire le *Khamseh de Nezâmi* du persan au turc, et cela a duré un an. Dans le domaine de la poésie lyrique, le *Khamseh* est l'ouvrage le plus important et le plus célèbre de Nezâmi. Ce chef-d'œuvre, comme l'indique son titre, contient cinq masnavis: *Le Trésor des mystères*, *Khosrow et Chirine*, *Leïli et Madjnoun*, *Les sept Beautés* et *Le Livre d'Alexandre* qui lui-même comprend deux parties, à savoir *Le Livre de Dignité* et *Le Livre de Fortune*. Cet ouvrage contient au total 29 129 vers. À travers la création des caractères principaux et secondaires dans ses histoires et à travers des mises en scène parfaites, Nezâmi a essayé de nous représenter les comportements éthique, pédagogique et social de son époque. Il s'est aussi efforcé de présenter sa vision de l'homme idéal aux lecteurs. En bref, je peux dire que le *Khamseh* contient des thèmes majeurs dont l'amour, la lutte entre le bien et le mal, l'éthique, l'avidité de l'homme et des conseils moraux.

Parlez-nous des caractères spécifiques du *Khamseh* de Nezâmi.

Comme vous le savez, aucune histoire ne peut se faire sans la présence de personnages. Le point central de chaque histoire est donc le personnage. Tout comme la fondation sur laquelle on construit un bâtiment, dans les histoires de Nezâmi, les personnages qui se présentent par leurs comportements, leurs manières de parler et de penser, sont des bases de l'histoire. Dans *Le Trésor des mystères*, les protagonistes sont des souverains, et les histoires allégoriques de Nezâmi prennent forme autour de la vie des rois. Dans *Khosrow et Chirine*, Khosrow aime Chirine qui est la maîtresse de Khosrow, tandis que Farhâd est un adversaire de Khosrow. *Leïli et Madjnoun* s'aiment fortement, mais les traditions tribales les empêchent de se marier. Le héros des *Sept Beautés* est Bahram V Gour, un jeune prince débauché qui veut se marier avec les filles originaires de sept pays différents. Le héros du *Livre d'Alexandre* est un homme appelé Alexandre qui a une personnalité positive, mais se trompe parfois. C'est un guerrier, pur et généreux.

J'ai commencé la traduction par celle des poèmes de Khayyâm. Comme je l'ai déjà dit dans la préface de la *traduction des Quatrains d'Omar Khayyâm*, un jour, j'ai entendu une voix intérieure alors que je me trouvais dans la bibliothèque. J'ai inconsciemment choisi le livre de Khayyâm. Après quelques instants, j'ai senti que je voulais et que je pouvais le traduire en turc. J'ai commencé et j'ai fini par la traduction de cent quatrains. J'en ai ressenti un grand plaisir. J'ai donc continué ce travail par la traduction des œuvres de Shabestari, d'E'tessâmi, etc.

Quels sont les apports ou bien les conséquences positives de la traduction des chefs-d'œuvre persans surtout les œuvres de Nezâmi?



Couverture du livre *Mes murmures.* Il contient des poèmes turcs et persans et quelques traductions de poèmes classiques et contemporains.

La littérature contient des dits et des écrits esthétiques qui ont pour but d'indiquer le chemin du bonheur et du bien-être à une génération, et du progrès à la prochaine génération. Les œuvres littéraires sont des cristallisations de la pensée humaine et sociale et influencent le progrès culturel et social d'une communauté. La littérature est un grand trésor qui comprend des faits divers, des valeurs, des traditions, de l'histoire ancienne et des changements sociaux. Les effets de la littérature sur la société et de la société sur la littérature sont indéniables et indissociables. L'indépendance culturelle, la propagation des valeurs morales et éthiques, mais aussi ce que l'individu fait pendant son temps libre et la santé mentale de l'homme et de la société, dépendent tous de la littérature. Il ne faut donc pas oublier la littérature qui est bien utile et bénéfique pour l'homme. La traduction des chefs-d'œuvre étrangers est une porte vers la connaissance de différentes ethnies et de différentes cultures, sociétés et littératures. Moi, j'ai essayé d'amener mes lecteurs à connaître le monde des poètes par la traduction des œuvres persanes en turc pour que les jeunes puissent préserver leur langue maternelle et soient encouragés à lire ces ouvrages.

Le Khamseh *de Nezâmi comporte des mots, expressions et proverbes turcs. Pouvez-vous en citer quelques-uns ?*

La mère de Nezâmi n'était pas turque. Un vers de Nezâmi nous le dit clairement: «Ma mère était une femme kurde brave. Elle est morte comme une vraie mère.» Dans ses ouvrages, il a néanmoins utilisé un certain nombre de proverbes turcs. L'un d'entre eux dit: «La mort du cheval est la fête du chien.» Nezâmi a utilisé la traduction persane de ce proverbe dans *Khosrow et Chirine*: *«Comme l'un des habitants de Lahore a dit à l'un des habitants de Toûs, la mort de l'âne est la fête du chien.»*[3] Un autre exemple est l'utilisation de «mondjoug», un mot turc qui signifie «bille»: *«Le flot du sang montait jusqu'au ciel, les bols de billes étaient pleins de sang. »*[4] Il a aussi utilisé des suffixes turcs «-lâkh» (suffixe de lieu) et «-tâche» (suffixe d'accompagnement) dans sa poésie persane. Par exemple, dans *Le Livre d'Alexandre*, il a eu recours au terme «Sanguelâkh»[5], «sang» signifiant «pierre»; l'expression désigne donc un lieu plein des pierres. Il a aussi employé le terme «khâdjetâsh»[6] qui signifie le valet. Dans *Les Sept Beautés*, il emploie le mot «divlâkh»[7] pour désigner la place des «divs» qui veut dire «monstre».

D'autres poètes ont-ils été influencés par Nezâmi, et ont-ils mentionné son nom dans leur poésie?

Dans la composition de leurs œuvres,

La mère de Nezâmi n'était pas turque. Un vers de Nezâmi nous le dit clairement: «Ma mère était une femme kurde brave. Elle est morte comme une vraie mère.» Dans ses ouvrages, il a néanmoins utilisé un certain nombre de proverbes turcs. L'un d'entre eux dit: «La mort du cheval est la fête du chien.» Nezâmi a utilisé la traduction persane de ce proverbe dans *Khosrow et Chirine*: «Comme l'un des habitants de Lahore a dit à l'un des habitants de Toûs, la mort de l'âne est la fête du chien.»

presque tous les poètes se sont inspirés de leurs pairs. Nezâmi, aussi, s'est inspiré d'autres poètes. Et des poètes se sont à leur tour inspirés de lui comme Amir Khosrow Dehlevi, Fayzî et Nami d'Ispahan. Hâfez aussi admirait beaucoup la poésie de Nezâmi et il s'est inspiré de ses leçons morales, par exemple dans le vers suivant de Hafez:

«Hâfez, ta poésie fragile et nouvelle est comme une chaîne de perles bien colorées qui vient de la poésie de Nezâmi.»[8]

Un autre exemple: Nezâmi a écrit: *«Elle déstabilise les violettes par ses cheveux.»*[9], et Hâfez imite ce vers en disant: *«Ses cheveux parfumés déstabilisent la violette.»*[10]

Dans le vers suivant, Hâfez défend l'altruisme en des termes similaires à ceux de Nezâmi («*Demandez l'abri du soleil pour les chevaliers, demandez l'aisance des amis, même si cela vous rend mécontent.»*[11]*) ; «L'aisance de la vie de ce monde et la vie éternelle se trouvent dans ces deux principes: la tendresse avec les amis et la tolérance avec les ennemis.»*[12]

En plus, une partie des poèmes de Shakespeare dans *Le Marchand de Venise* fait écho à un poème de Nezâmi:

«De quelle substance êtes-vous donc fait, vous qu'escortent des millions d'ombres étranges? Chaque être n'a qu'une ombre unique, et vous, qui n'êtes qu'un pourtant, vous prêtez votre ombre à tout.

Qu'on décrive Adonis, et le portrait n'est qu'une pauvre imitation de vous-même; qu'on déploie toutes les beautés de l'art sur la joue d'Hélène, et vous voilà peint à nouveau sous le costume grec;

Qu'on parle du printemps et de la saison féconde: l'un n'est qu'une ombre de votre beauté, l'autre que le reflet de votre bonté; et nous vous reconnaissons sous toute forme bénie.

Il n'est pas de grâce extérieure où vous n'ayez quelque part; mais nul ne vous ressemble et vous ne ressemblez à nul par la constance du cœur.»

Nezâmi dit: «Mon cœur n'accepte que toi, tu es différente des autres et les autres sont différentes de toi. Ton chagrin est éternel chez moi et je ne changerai jamais avec la joie.»[13]

Il y a de nombreux autres exemples, et je souhaite que cet entretien motive les lecteurs à connaître et à lire davantage les œuvres de Nezâmi, surtout en France, pays considéré comme berceau de la littérature ayant de grands poètes comme Victor Hugo, Paul Eluard, Chateaubriand, La Fontaine, ou Anatole France. ■

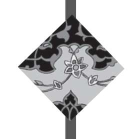
---

1. بسم الله الرحمن الرحیم / هست کلید در گنج حکیم
2. "بو دنیا فانی دیر فانی، بو دنیا دا قالان هانی، داوود اوغلی سلیمانی، تخت اوستوندن سالان دنیا"
3. چه خوش گفتا لهاوری به طوسی/ که مرگ خر بود سگ را عروسی
4. ز موج خون که بر میشد به عیوق/ پر از خون گشته طاسکهای منجوق
5. برون برد شه رخت از آن سنگلاخ/ عمارت گهی دید و جایی فراخ (اسکندرنامه - رسیدن اسکندر به عرض جنوب و ده سرپرستان)
6. در این بندگی خواجه تاشم تو را/ گر آیم به تو بنده باشم تو را(اسکندر نامه – احوال سقراط با اسکندر)
7. آن بیابان که گرد این طرفست/ دیو لاخی مهول و بی علفست(هفت پیکر - نشستن بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه رنگ و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم پنجم)
8. چو سلک در خوشاب است شعر نغز تو حافظ/ که گاه لطف سبق میبرد ز نظم نظامی (حافظ)
9. از زلف بنفشه را دهد تاب
10. تاب بنفشه میدهد طره مشک سای تو
11. سایه خورشید سواران طلب/ رنج خود و راحت یاران طلب(نظامی-مخزن الاسرار)
12. آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است/ با دوستان مروّت با دشمنان مدارا(حافظ-غزلیات)
13. دل من کجا پذیرد عوض تو دیگری را /دگری بتو نماند تو بدیگری نمانی
غم تو خجسته بادا که غمیست جاودانی/ ندهم چنین غمی را به هزار شادمانی

Le monde persanisé des élites politiques Première partie: le grand Iran et l’Asie centrale

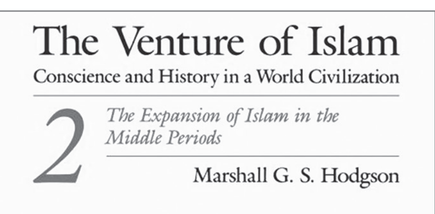
Arash Khalili

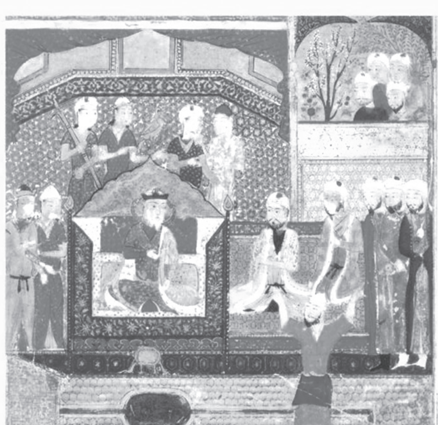
L’histoire de la «persanisation»



Après la conquête arabe de la Perse au VIIe siècle et la chute du dernier Empire perse des Sassanides (651), la culture persane sut continuer à prospérer pendant près de quatorze siècles. Ce mélange d’éléments perses et islamiques devint la culture dominante des classes dirigeantes et de l’élite de trois zones principales: a) une partie de l’Asie du Sud-ouest (Iran actuel et l’Asie centrale); b) l’Asie Mineure; et c) l’Asie du Sud (Inde).

Dès la seconde moitié du VIIe siècle, lorsque les peuples de la Perse furent conquis progressivement par les Arabes musulmans, ils firent partie d’un empire beaucoup plus vaste que tout autre empire précédent fondé par les Perses pendant la période préislamique. Alors que la conquête islamique conduisait à l’arabisation de la langue et de la culture dans les anciens territoires byzantins, ce processus ne se produisit pas en Perse et dans les territoires non perses dominés autrefois par les Sassanides et leurs alliés dans le Caucase ou en Asie centrale. Contrairement à ce qui se produisit lors des conquêtes occidentales des Arabes, dans les régions orientales, le mouvement d’arabisation et d’islamisation soutenu par les conquérants fut contrebalancé par la persanisation par les conquis, un moyen d’adaptation des croyances, des pratiques et des valeurs de la nouvelle culture islamique.





The Venture of Islam: The expansion of Islam in the Middle Periods, (1974) de Marshall Hodgson.

Une «Persianate Society» (société persanisée) est une société qui est fortement influencée par la langue, la culture, la littérature, l’art et l’identité perses. Il s’agit d’un néologisme que l’historien américain Marshall Hodgson (1922-1968) a introduit dans son livre *The Venture of Islam: The expansion of Islam in the Middle Periods* (1974). Pour définir ce terme, l’auteur estime que le persan ne se limita pas à devenir la langue commune ou la «lingua franca» d’une très vaste région historique, mais qu’il a joué un rôle culturel de premier plan dans le monde musulman («Islamdom», selon l’expression néologique de Hodgson). Il écrit: «La montée de la langue persane a eu des conséquences qui sont allées au-delà des effets purement littéraires: elle a servi à porter une nouvelle orientation culturelle globale au sein de l’islamdom […] La plupart des langues les plus locales



Texte en langue pahlavi, gravé sur pierre à l'époque sassanide à Taq-e Bostan (IVe siècle).

ou des langues de la haute culture qui ont émergé plus tard parmi les musulmans [...] dépendaient entièrement ou en partie du persan pour leur inspiration littéraire principale.»

Il est normal qu'une telle définition englobe les groupes et les sociétés ethniquement persans, mais aussi ceux qui peuvent ne pas être ethniquement perses (ou iraniens) mais dont les activités culturelles, linguistiques, matérielles ou artistiques ont été influencées par ou basées sur la culture persane.

De ce point de vue, le «monde persanisé» s'approche du concept historique et académique de «monde iranien» ou «continent culturel iranien» («Iranian cultural continent», Encyclopaedia Iranica), c'est-à-dire une catégorie culturelle multiethnique, basée évidemment sur un élément linguistique (le persan) et un facteur unificateur religieux (l'islam).

Contrairement à ce qui se produisit lors des conquêtes occidentales des Arabes, dans les régions orientales, le mouvement d'arabisation et d'islamisation soutenu par les conquérants fut contrebalancé par la persanisation par les conquis, un moyen d'adaptation des croyances, des pratiques et des valeurs de la nouvelle culture islamique.

Marshall Hodgson


Marshall Hodgson (1922-1968)

Marshall Hodgson (1922-1968) était un historien spécialiste des études islamiques à l'Université de Chicago (États-Unis) et président du Comité interdisciplinaire de la pensée sociale (Committee on Social Thought, Chicago).

Bien que son œuvre n'ait pas été abondamment publiée de son vivant, Marshall Hodgson est sans doute aujourd'hui l'historien américain le plus influent dans les études de l'islam en raison des trois volumes de son livre intitulé *The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization*[1], publié pour la première fois en 1974, six ans après sa disparition.

Les écrits de Hodgson ont été précurseurs de l'approche de l'histoire du monde moderne. L'une de ses motivations initiales en écrivant une histoire du monde *(Rethinking World History: Essays on Europe, Islam and World History*[2], publiée en 1993) était son désir de placer l'histoire islamique dans un contexte plus large, d'autant plus qu'il était mécontent et méfiant vis-à-vis de l'eurocentrisme et de l'orientalisme de son époque. Ainsi, Hodgson a brossé un tableau global de l'histoire du monde dans lequel la «montée de l'Europe» était le produit de développements évolutifs millénaires dans les sociétés eurasiennes.

Dans *The Venture of Islam*, Marshall Hodgson présente l'islam comme une entreprise spirituelle avec une vision morale profonde. Il réinvente la terminologie des études historiques eurocentristes et orientalistes et crée, par exemple, des termes comme «Islamdom», un néologisme jouant sur le mot «Christendom» (chrétienté). Hodgson resitue également la géographie de l'islam et s'éloigne de la focalisation quasi exclusive sur l'islam arabe qui avait longtemps caractérisé les études euroaméricaines pour redécouvrir ce qu'il a appelé «Persianate society» (Société persanisée), estimant que les sociétés et les États persanophones avaient façonné la pensée et la pratique musulmanes à partir de la période médiévale.

Les origines

Après la conquête arabe de la Perse, le moyen perse (pahlavi), qui était la langue principale de l'Empire sassanide, continua d'être largement utilisé pendant les deux premiers siècles islamiques comme langue d'administration dans les terres orientales du califat. Malgré l'islamisation des affaires publiques par les Omeyyades (661-750), les

Iraniens conservèrent une partie importante de leur culture et de leur mode de vie, adaptée aux exigences de la nouvelle religion.

Sous les Abbassides, la capitale du califat passa de Damas (autrefois byzantine) à Bagdad (autrefois sassanide) qui était considérée à l'époque comme faisant partie de la sphère culturelle persane. La culture perse, les méthodes d'administration et les coutumes des vizirs persans, comme ceux venus de la famille des Barmécides (Barmaki en persan) devinrent le style de l'élite dirigeante abbasside. Politiquement, les Abbassides commencèrent rapidement à perdre leur contrôle sur les territoires iraniens. Les gouverneurs du Khorâssân, les Tahirides (820-872), bien que nommés par le calife, étaient effectivement indépendants. Plus tard, les Saffarides (861-1003) libérèrent les terres orientales de l'Iran, tandis que les Bouyides (932-1055), les Ziyarides (927-1090) les Samanides (918-1005) prirent le pouvoir respectivement dans les régions de l'ouest, du nord et du nord-ouest de l'Iran et déclarèrent leur indépendance par rapport au califat.

La séparation des territoires orientaux du califat de Bagdad s'exprima simultanément avec la domination d'une culture persane se distinguant de la domination de la culture arabe dans les possessions occidentales des califes au Moyen-Orient et en Afrique du Nord. Bien que toutes ces premières dynasties perses d'après la conquête arabe aient été supplantées par des dynasties d'origine turcique (Qarakhanides, Ghaznavides,



La dynastie des Qarakhanides à son apogée vers 1000.



Mausolée qarakhanide à Uzgen (Kirghizistan) datant du XIIe siècle.

Seldjoukides), la culture persane garda sa place dominante en Asie occidentale, centrale et méridionale, tout en préservant son statut de source d'innovations ailleurs dans le monde islamique.

Pendant la période islamique, la culture persane fut marquée par l'utilisation du persan moderne comme la langue de l'administration et des discours intellectuels, parallèlement à la montée des dynasties d'origine turcique «persanisées» qui contrôlaient notamment la sphère militaire. Dans ce contexte historique particulier, de nouvelles traditions apparurent au sein du monde musulman que certains experts appellent «traditions turco-persanes».

Avant l'invasion arabe, le pahlavi (une forme du moyen perse) était la *lingua franca* de l'Empire sassanide. Le pahlavi sassanide était un descendant du vieux perse (avestique et achéménide). Le moyen perse était écrit en écriture pahlavi, mais aussi en écriture manichéenne.

Vers la fin du VIIe siècle et le début du VIIIe siècle, l'arabe devint la langue administrative et littéraire des anciens territoires de l'Empire sassanide. Au IXe siècle, une nouvelle langue persane apparut dans les régions persanophones. Les dynasties tahiride et saffaride continuaient à utiliser le persan comme langue informelle bien que pour elles, l'arabe resta la langue officielle. Pourtant, les Samanides firent du persan une langue d'apprentissage et de discours formel. Le persan moderne qui apparut aux IXe et Xe siècles était une nouvelle forme du moyen

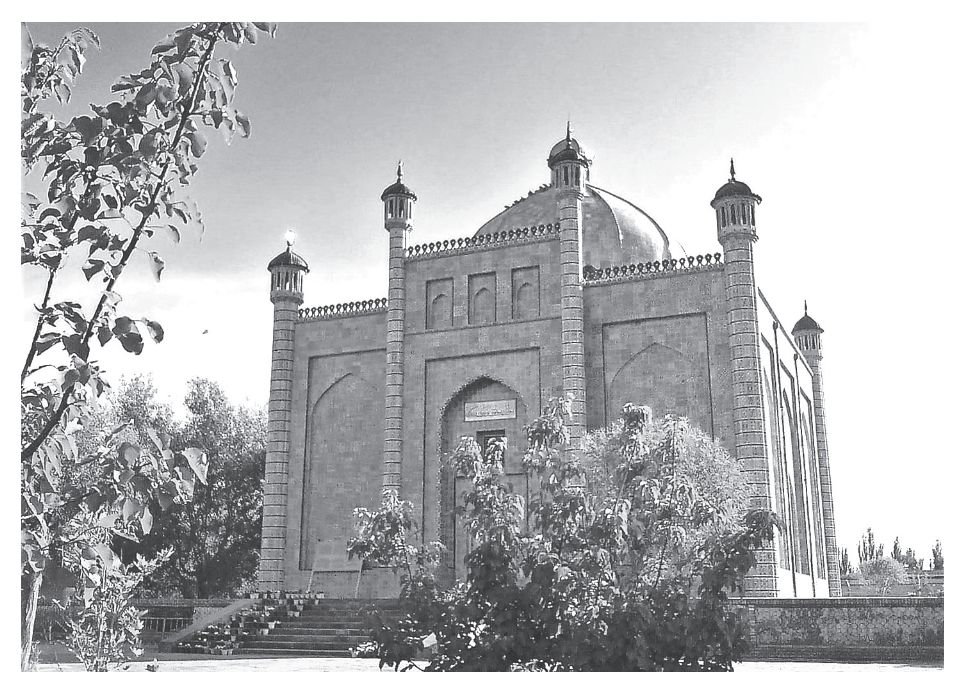
perse de l'époque préislamique, mais largement enrichi par le vocabulaire arabe et écrit en écriture arabe.

La dynastie iranienne des Samanides commença à enregistrer ses affaires judiciaires en persan moderne ainsi qu'en arabe. Pendant cette période, la première grande poésie en persan moderne fut écrite pour la cour des Samanides. Ces derniers encourageaient la traduction d'œuvres religieuses de l'arabe vers le persan. Au même moment, l'élite religieuse musulmane commença à son tour à utiliser cette *lingua franca* persane en public. Le couronnement littéraire de cette première période du persan moderne fut le *Shâhnâmeh* (Livre des Rois) du grand poète épique iranien Ferdowsi (935-1020). Son œuvre était le symbole d'une sorte de résurrection nationale iranienne.

Pendant la période islamique, la culture persane fut marquée par l'utilisation du persan moderne comme la langue de l'administration et des discours intellectuels, parallèlement à la montée des dynasties d'origine turcique «persanisées» qui contrôlaient notamment la sphère militaire. Dans ce contexte historique particulier, de nouvelles traditions apparurent au sein du monde musulman que certains experts appellent «traditions turco-persanes».

Les Qarakhanides (840-1212)

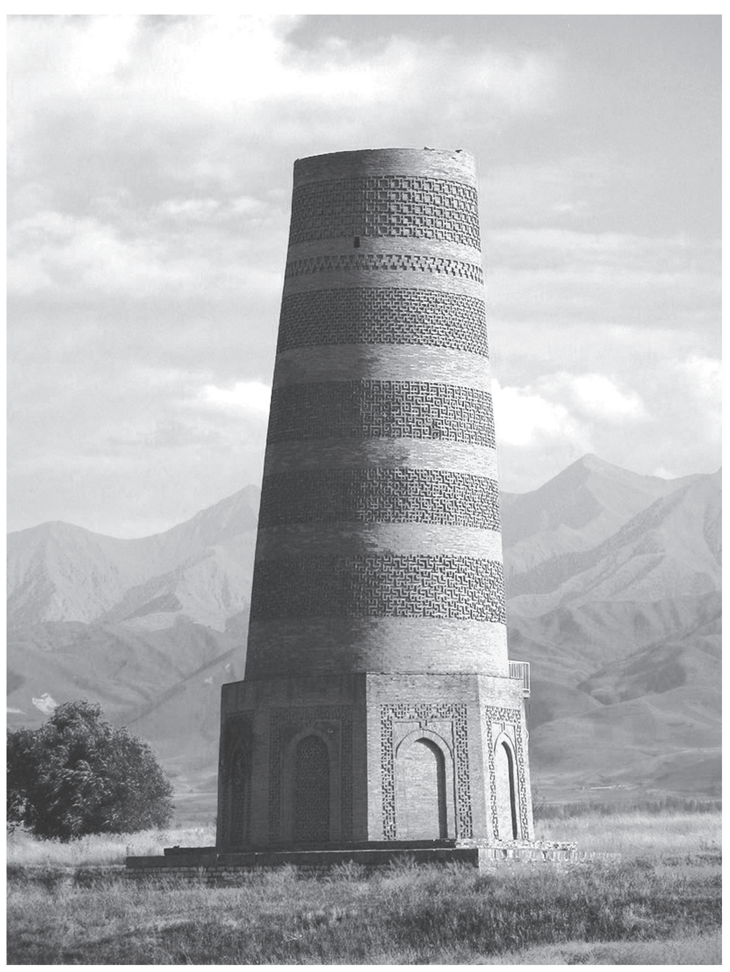
La fondation de la dynastie turcique des Qarakhanides dès 840



Mausolée de Satuk Buqra Khan, souverain qarakhanide de 920 à 955 à Artush au Qinjinag. Il fut le premier souverain turc à se convertir à l'islam.

et la conquête de la Transoxiane en 999 marquent, selon les historiens, le passage progressif de la prédominance iranienne à la prédominance turcique en Asie centrale, mais les Qarakhanides assimilèrent progressivement la culture musulmane arabo-persane, tout en conservant une partie de leur culture turcique d'origine.

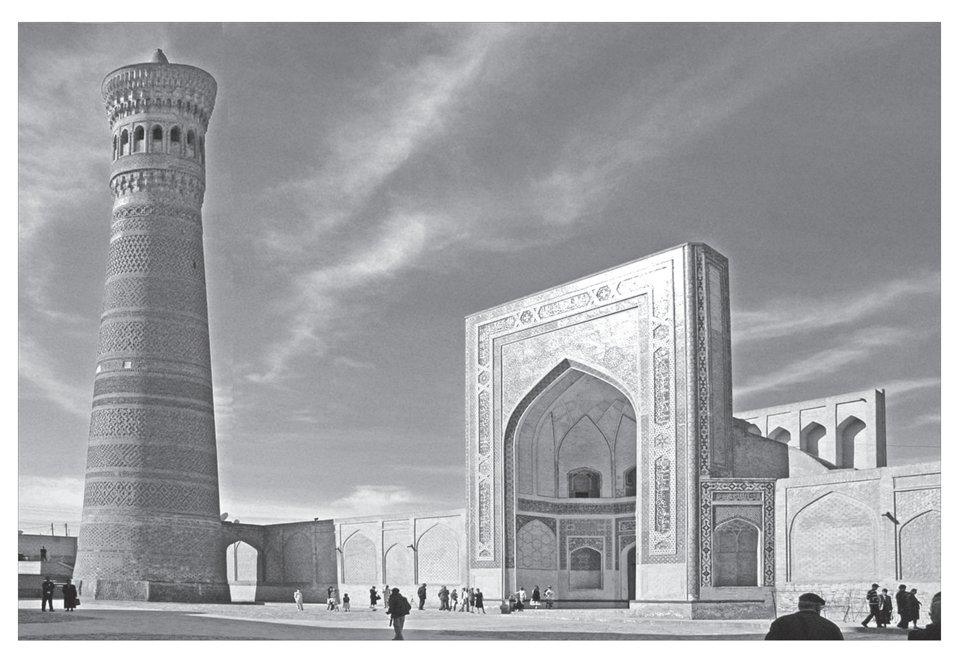
La prise de contrôle de la Transoxiane par les Qarakhanides ne changea pas le caractère essentiellement iranien de l'Asie centrale, bien qu'elle ait déclenché progressivement, selon des études historiques et linguistiques, un changement démographique et ethnolinguistique dans cette région.



La tour Burana est un grand minaret au nord du Kirghizistan, à environ 80 km à l'est de la capitale du pays Bichkek. La tour, avec des pierres tombales ainsi que les restes d'un château et de trois mausolées, est tout ce qui reste de l'ancienne ville de Balasagun, qui a été établie par les Qarakhanides vers la fin du IXe siècle.

Sous la dynastie des Qarakhanides, une partie de la population locale de la Transoxiane commença à utiliser le moyen turc. Par le «moyen turc», nous entendons une période du développement de la famille des langues turciques couvrant une grande partie de la période médiévale (de 900 à 1500 apr. J.-C.). En général, les linguistes désignent comme «moyen turc» la langue d'une fédération de groupes ethniques turcs comme les Karlouks dont faisaient partie les Qarakhanides. En effet, la forme littéraire la plus connue du moyen turc était le dialecte des Qarakhanides parlé à Kachgar (aujourd'hui dans la région autonome ouïghoure du Xinjiang en Chine) et d'autres régions le long de la Route de la soie.

Au départ, le changement progressif qui se produisit dans cette région était linguistique: les populations locales adoptaient peu à peu la langue turque. Mais ce changement fut réciproque, parce que si l'Asie centrale se turcisa au fil des siècles du point de vue culturel, les Turcs ou les populations turcisées s'adaptaient à la culture persane, se persanisaient



Le minaret de Kalyan construit en 1127 par Mohammad Aslan Khan à côté de la mosquée principale de Boukhara.

ou, à certains égards, s'arabisaient.

Néanmoins, la langue officielle ou judiciaire utilisée à Kashgar et dans d'autres grands centres des Qarakhanides, dénommée «Khaqani» (royale), resta turcique. Cette langue était en partie basée sur des dialectes parlés par les tribus turques qui composaient la fédération des Qarakhanides. Le script turc a également été utilisé pour tous les documents et la correspondance officielle, selon le *Diwân Loqât at-Turk*.

Le *Diwân Luqât al-Turk* (Recueil des langues turques) fut rédigé vers 1075 par un éminent historien des Qarakhanides, Mahmoud de Kashgar (1008-1105), qui pourrait avoir vécu quelque temps à Kashgar à la cour des Qarakhanides. Il écrivit ce

La dynastie iranienne des Samanides commença à enregistrer ses affaires judiciaires en persan moderne ainsi qu'en arabe. Pendant cette période, la première grande poésie en persan moderne fut écrite pour la cour des Samanides. Ces derniers encourageaient la traduction d'œuvres religieuses de l'arabe vers le persan. Au même moment, l'élite religieuse musulmane commença à son tour à utiliser cette lingua franca persane en public. Le couronnement littéraire de cette première période du persan moderne fut le *Shâhnâmeh* (Livre des Rois) du grand poète épique iranien Ferdowsi (935-1020).



Les «balbal» étaient des pierres tombales utilisées par des peuples turcs en Asie centrale. Ils sont nombreux dans le cimetière qui se trouve près du minaret de Burana, datant de la période du règne des Qarakhanides.

premier dictionnaire complet des langues turques en arabe pour les califes de Bagdad. L'identité turque est évidente dans cet ouvrage, mais il montre également les influences de la culture persane et islamique. En effet, la culture de la cour des Qarakhanides resta presque entièrement persane, d'autant plus que le persan était utilisé également pour les administrations. Les deux derniers souverains du royaume occidental des Qarakhanides (Transoxiane) composaient de la poésie en persan. L'islam et sa civilisation prospéraient sous les Qarakhanides. Le premier exemple de madrasas (écoles coraniques) en Asie centrale fut fondé à Samarcande. À la même époque, un hôpital fut établi dans cette ville pour soigner les malades et fournir un abri aux pauvres. Mais il faut savoir que les premiers souverains de la dynastie des Qarakhanides conservaient leurs traditions nomades. Ils ne vivaient donc pas dans la ville, mais dans un campement militaire en dehors de leur capitale. Néanmoins, ils assimilèrent rapidement la culture et les traditions des populations sédentaires de la Transoxiane. Devenus sédentaires à leur tour, les Qarakhanides devinrent de grands bâtisseurs. Ils firent construire des caravansérails sur les routes, notamment entre Boukhara et Samarcande, ainsi qu'un grand palais près de Boukhara. Certains des bâtiments construits sous les Qarakhanides subsistent encore aujourd'hui, notamment le minaret de Kalyan construit en 1127 par Mohammad Aslan Khân à côté de Po-i-Kalan (grand pied, en persan), la principale mosquée de Boukhara.

Les Ghaznavides (977-1186)

La culture persane domina sous la dynastie perse des Samanides (918-1005) dans le Grand Khorâssân, région du nord-est de

la Perse. Basés à proximité des régions frontalières du Turkestan, les Samanides exposèrent les grandes tribus turques de l'Asie centrale à la culture persane et à la religion musulmane. Ce fut l'époque de l'incorporation majeure des populations turques à la civilisation islamique du Moyen-Orient. Des membres des deux clans turcs des Simjourides et des Ghaznavides faisaient partie des armées d'esclaves turcs des Samanides. Mais au bout du compte, ces clans turcs finirent par se révolter contre leurs maîtres samanides. Alptegin, appartenant au clan turc des Ghaznavides, fut le commandant de la garde turque des émirs samanides à Samarcande et Boukhara. Il fut nommé ensuite gouverneur du Khorâssân au début de l'année 961. À la fin de la même année, la dynastie des Samanides connut une crise de succession après la mort de l'émir Abdel-Malek Ier (954-961). Alptegin profita de la rivalité des princes samanides pour s'emparer de Ghazni (sud de l'Afghanistan) en 962. Ce fut son gendre, Subuktegîn, qui lui succéda en 977 et se libéra bientôt de la suzeraineté des Samanides en 977 pour fonder la dynastie des Ghaznavides. Avec son fils aîné, Mahmoud de Ghazni (998-1030), la dynastie arriva à l'apogée de son pouvoir. Son empire s'étendait de l'Amou-Daria (Transoxiane) à l'Indus (Inde), de l'océan Indien à Rey et Hamadan.

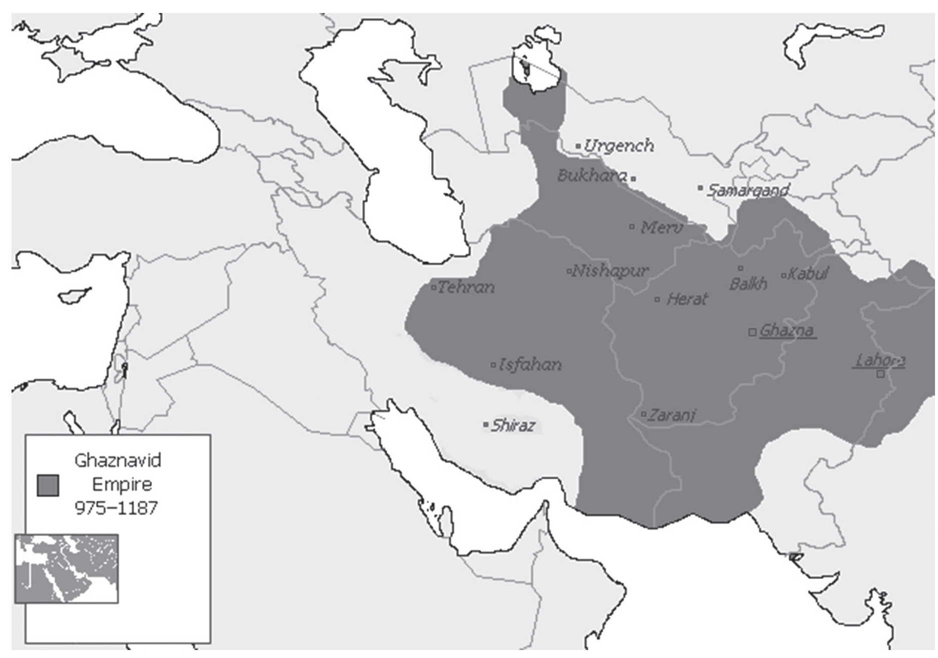
Sous le règne de son fils Massoud de Ghazni (1030-1041), la dynastie des Ghaznavides commença à perdre le contrôle de ses territoires occidentaux au profit de la dynastie turque des Seldjoukides. Ces derniers mirent définitivement fin à la dynastie des Ghaznavides vers 1186.

Bien que la dynastie soit d'origine turque de l'Asie centrale, elle fut complètement persanisée à plusieurs égards: la langue, la culture, la littérature, les us et coutumes. Cela explique le point de vue de leurs contemporains et d'historiens modernes qui considèrent cette dynastie turque comme devenue complètement persanisée.

Du point de vue ethnique,



Une carte du monde, tirée du *Recueil des langues turques* de Mahmoud de Kachgar, rédigé vers 1075.



Carte de la dynastie des Ghaznavides.

les sultans de la dynastie des Ghaznavides étaient tous d'origine turcique, mais les sources anciennes, en arabe ou en persan, ne nous permettent pas d'estimer la persistance des pratiques et des modes de pensée turcs parmi eux.

La culture persane domina sous la dynastie perse des Samanides (918-1005) dans le Grand Khorâssân, région du nord-est de la Perse. Basés à proximité des régions frontalières du Turkestan, les Samanides exposèrent les grandes tribus turques de l'Asie centrale à la culture persane et à la religion musulmane. Ce fut l'époque de l'incorporation majeure des populations turques à la civilisation islamique du Moyen-Orient.

Pourtant, la puissance de l'empire se fondait essentiellement sur son pouvoir militaire de «soldat turc». Les Ghaznavides devaient donc rester toujours à l'écoute des besoins et des aspirations de leurs troupes. Le turc resta naturellement la langue de l'armée. Cependant, il existe également des indices de la persistance d'une certaine culture littéraire turque sous les premiers Ghaznavides. Des sources historiques indiquent clairement que l'exercice du pouvoir politique par les sultans et les besoins de l'appareil administratif firent que la dynastie s'adapta rapidement à la tradition persane de la période islamique de l'Iran. Le personnel du système bureaucratique qui dirigeait le fonctionnement quotidien de l'État était composé de Perses. Ils perpétuaient les





Les tours de Ghazni datant de l'époque des Ghaznavides à Ghazni (Afghanistan).

anciennes traditions administratives iraniennes rétablies solidement par les Samanides: la reconstruction de la domination monarchique avec un souverain comme figure sublime bénéficiant d'une faveur divine, régnant sur une masse de commerçants, d'artisans, et paysans, de soldats, etc., le premier devoir des sujets étant l'obéissance et surtout le paiement des impôts.

La persanisation de l'appareil

La culture littéraire persane connut une renaissance sous les Ghaznavides au XIe siècle. La cour était si réputée pour son soutien à la littérature persane que les plus grands poètes de l'époque se mirent au service des sultans pour bénéficier de leur protection: Farrokhi de Sistan (980-1038) était le grand poète de la cour de Mahmoud de Ghazni, puis son fils et successeur Massoud. Onsori de Balkh (970-1039) fut nommé «Roi des poètes» à la cour de Mahmoud.

d'État s'accompagna de la persanisation de la haute culture à la cour des Ghaznavides. Cette dynastie turque est sans doute le meilleur exemple de la domination culturelle persane à un degré incomparable par rapport aux dynasties turques contemporaines comme celles des Qarakhanides ou des Seldjoukides.

La culture littéraire persane connut une renaissance sous les Ghaznavides au XIe siècle. La cour était si réputée pour son soutien à la littérature persane que les plus grands poètes de l'époque se mirent au service des sultans pour bénéficier de leur protection: Farrokhi de Sistan (980-1038) était le grand poète de la cour de Mahmoud de Ghazni, puis son fils et successeur Massoud. Onsori de Balkh (970-1039) fut nommé «Roi des poètes» à la cour de Mahmoud. Manoutchehri de Dâmqân (1000-1041), grand poète de la nature, fut également un poète de la cour des Ghaznavides. À noter que les œuvres de Manoutchehri ont été largement étudiées et traduites en français par Albert Kazimirski (1808-1887) qui publia *Menoutchehri: poète persan du XIe siècle* en 1886.



Sang-Bast, l'un des très rares monuments des Ghaznavides dans le territoire actuel de l'Iran (province du Khorasan Razavi).

Le sultan Mahmoud de Ghazni prit pour modèle la cour des Samanides à Boukhara pour faire de sa capitale Ghazni un centre de culture et d'apprentissage. Il y invita aussi le grand poète épique Ferdowsi. Il se fit accompagner par le grand érudit al-Biruni (973-1052) lors de ses campagnes de l'Inde. Pendant longtemps, Mahmoud essaya de faire venir Avicenne (980-1037) à sa cour, mais le grand savant rejeta toujours sa demande.

Les Ghaznavides continuèrent, comme les Samanides, à soutenir les auteurs historiques et les chroniqueurs qui rédigeaient leurs œuvres en persan. Ce fut le cas, par exemple, d'Abolfazl Beyhaghi (995-1077), historien et chroniqueur persan qui rédigea l'une des œuvres les plus célèbres de la littérature classique persane, *Târikh-e Beyhaghi* (Histoire de Beyhaghi).

Bien que les Ghaznavides soient d'origine turque et que leurs chefs militaires étaient généralement de la même origine, la dynastie devint profondément persanisée en raison de l'implication initiale de Subuktegîn et de Mahmoud de Ghazni dans les administrations militaires et politiques des Samanides et dans l'environnement culturel de l'Empire samanide. Cette persanisation était d'ailleurs si profonde que dans la pratique, les historiens ne considèrent toujours pas leur domination sur l'Iran comme une domination étrangère. De ce point de vue, on compare parfois leur important mécénat favorisant la poésie et la littérature persanes avec le peu d'intérêt que leurs rivaux perses de la dynastie des Bouyides y accordaient, ainsi que le plus grand soutien qu'ils prodiguaient à l'usage de l'arabe dans leur administration. Les Ghaznavides emportèrent avec eux l'usage administratif du persan dans les parties occidentales de l'Iran, notamment en Azerbaïdjan et en Irak.



Pièce de monnaie en or datant de l'époque du règne de Massoud de Ghazni.

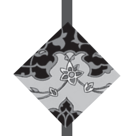
Avec les expéditions de Mahmoud de Ghazni dans le nord de l'Inde, la culture persane s'établit à Lahore (nord du Pakistan actuel), l'une des capitales des Ghaznavides. Sous les Ghaznavides, Lahore devint un centre important de la culture persane. ■

À suivre…

1. *L'aventure de l'islam: Conscience et Histoire dans une civilisation mondiale*
2. *Repenser l'Histoire du monde: essais sur l'Europe, l'islam et l'Histoire du monde*

Les intellectuels afghans: entre violence incessante et répression

Outhman Boutisane*



Pendant douze siècles, l'Afghanistan et les pays d'Asie centrale ont connu une remarquable période d'échange, de dialogue interculturel et de tolérance religieuse. Tout cela a permis le développement de la langue, de la culture et des arts. L'Afghanistan a toujours été considéré comme la clef de l'Asie centrale et le point de la rencontre entre l'Est et l'Ouest. Après les grandes conversions religieuses, cette région a connu les mêmes grandes tourmentes de l'Asie centrale, la pression altaïque, la chevauchée mongole et l'adoption de l'islam, qui s'imposera par la suite et deviendra sa religion officielle.

Il faut aussi rappeler que l'Afghanistan est un morcellement de territoires habités par des ethnies très différentes, qui possèdent chacune sa langue, ses coutumes et des caractéristiques propres parmi lesquelles on distingue des Tadjiks, des Ouzbeks, Turkmènes, Hazaras, Kirghiz, Pachtouns, pour ne citer que les principales. Les Pachtouns constituent l'élite du pays, une ethnie dominante[1] qui a procuré au royaume le plus de rois, le plus d'hommes cultivés à travers l'histoire.

L'usage de 32 langues différentes, dont 12 ne se parlent qu'en Afghanistan, ainsi que sa diversité ethnique fait de ce pays un carrefour de cultures et un paradis pour les anthropologues[2]. Mais depuis deux cents ans, l'Afghanistan a subi une succession de guerres. Face à l'invasion britannique au XIXe siècle puis à celle des Soviétiques en 1979, la culture a été souvent l'un des terreaux principaux de la résistance même si, dans ce processus, elle a pu se trouver affaiblie par la destruction du patrimoine culturel et la censure de la littérature engagée.

La destruction du patrimoine culturel

La violence n'est pas une, mais multiple. Elle ne se résume pas seulement aux actes barbares commis contre l'humanité, mais s'exerce aussi contre la culture. En détruisant les bouddhas géants, les Talibans ont massacré le patrimoine culturel afghan. Ces statues géantes qui veillaient depuis mille cinq cents ans sur la vallée de Bamiyan constituaient, selon Koichiro Matsuura[3], une partie importante de la mémoire afghane. Elles étaient aussi un témoignage vivant et exceptionnel de la rencontre de plusieurs civilisations et un patrimoine qui appartenait à l'histoire de l'humanité. Ce crime contre la culture a été commis au nom d'une interprétation obscurantiste de l'islam. Au nom de la foi, le mollah Omar a ordonné la destruction de ces chefs-d'œuvre du patrimoine afghan. En fait, par leurs actes barbares, les Talibans ont desservi l'Islam au lieu de contribuer à son rayonnement. Ils ont violenté et assassiné la mémoire du peuple afghan.

Le projet des Talibans se distingue des autres de par sa volonté d'anéantir un peuple et de le vider de sa culture propre pour instaurer une culture étrangère, obscurantiste et tribale. L'Afghanistan a subi une tragédie irrémédiable à cause de la destruction de son héritage culturel, de ses archives et de ses sites historiques, la fermeture de ses centres d'art et de littérature, ainsi que la répression de toute pensée qui contredisait une conception spécifique de la *charia*.

La violence contre les intellectuels

Les intellectuels afghans ont vécu une situation cruelle et sombre au fil de l'histoire, surtout à l'époque des Talibans. L'oppression, la torture, la violence, la persécution contre les femmes écrivaines sont aussi des événements fondamentalement liés à l'histoire contemporaine de l'Afghanistan. Le traitement inhumain des intellectuels afghans et surtout la barbarie sans précédent dont ils ont été victimes de la part des Talibans aux XXe et XXIe siècles sont particulièrement révélateurs de la cruauté de la violence ayant visé les hommes et les femmes de lettres de ce pays.

Après le coup d'État d'avril 1978 mené par le parti démocratique, les premières victimes de la répression et de la violence ont été les artistes et les intellectuels. Selon Latif Pedram[4], un grand nombre de livres de l'université de Kaboul, jugés «bourgeois», ont été retirés et détruits. Exclus de toute circulation ou distribution, d'autres livres moisirent sous scellés dans les caves. Cela obligera les écrivains et les intellectuels à combattre la censure et défendre la culture en manifestant leur désaccord avec le régime pro-soviétique.

Pour imposer leurs valeurs tribales et obscurantistes, les Talibans ont interdit les arts et la poésie, en imposant des restrictions dont l'interdiction de la reproduction des images, des sculptures et des peintures. Les intellectuels qui ne respectaient pas ces restrictions subissaient toutes

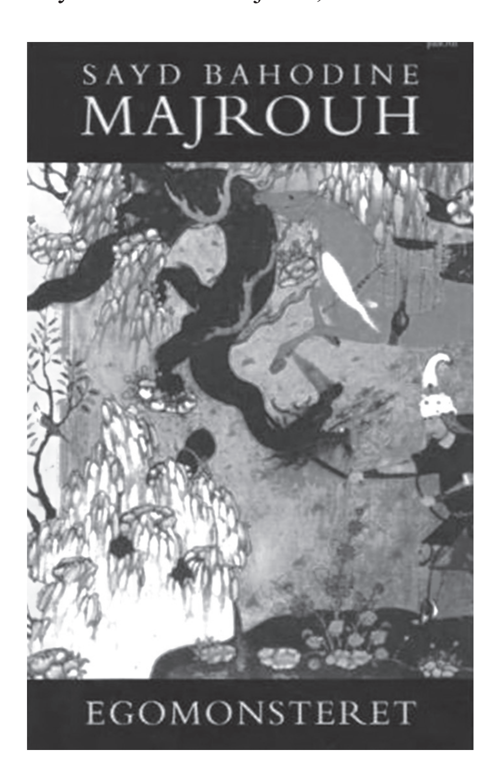
Après le coup d'État d'avril 1978 mené par le parti démocratique, les premières victimes de la répression et de la violence ont été les artistes et les intellectuels. Selon Latif Pedram[7], un grand nombre de livres de l'université de Kaboul, jugés «bourgeois», ont été retirés et détruits. Exclus de toute circulation ou distribution, d'autres livres moisirent sous scellés dans les caves.



Université de Kaboul

Née en 1980 à Herat, poétesse et journaliste, Nadia Anjuman est le sixième enfant d'une famille nombreuse. Elle a poursuivi des études interrompues par le régime des Talibans, mais a secrètement étudié la littérature et commencé à publier ses textes poétiques dans la clandestinité d'un cercle littéraire. Elle a manifesté un profond engagement pour la poésie malgré les risques que représentait le fait d'écrire. Elle a publié en 2005 un recueil de poèmes, *Gul-e-dodi* (Fleurs rouges sombres).

sortes de tortures, d'emprisonnement et de violence. Parmi les écrivains, nous pouvons citer l'exemple de Nadia Anjuman, Abdul Ghafoor Liwal, Sayd Bahodine Majrouh, Mohammad



Hossein Mohammadi et Homeira Qaderi.

Dans ce contexte, il est inimaginable que les femmes écrivaines puissent jouir de leur liberté d'écriture. Les Talibans considèrent les femmes comme des êtres faibles, sans aucun rôle significatif dans la vie sociale. Il est d'ailleurs révélateur que lorsqu'on veut dénigrer un homme, on dise de lui qu'il est une femme[5]. Les écrivaines ont été souvent objet de violence, tantôt par les Talibans, tantôt par leurs maris, car la culture tribale afghane est essentiellement une incarnation de valeurs et de normes masculines.

Nadia Anjuman

Née en 1980 à Herat, poétesse et journaliste, Nadia Anjuman est le sixième enfant d'une famille nombreuse. Elle a poursuivi des études interrompues par le régime des Talibans, mais a secrètement étudié la littérature et commencé à publier ses textes poétiques dans la clandestinité d'un cercle littéraire. Elle a manifesté un profond engagement pour la poésie malgré les risques que représentait le fait d'écrire. Elle a publié en 2005 un recueil de poèmes, *Gul-e-dodi* (Fleurs rouges sombres).

Elle a continué à écrire de la poésie en dépit des objections de son mari et de sa famille, et elle devait publier en 2006 un second volume de poésie intitulé *Yek Sàbad Délhoreh* (Une abondance de soucis). Battue par son mari, elle est morte à l'âge de 23 ans. Son décès a été condamné par les Nations Unies comme un exemple tragique de la violence à laquelle de nombreuses femmes afghanes sont toujours victimes en dépit de leurs avancées quatre ans après le règne des Talibans.

Abdul Ghafoor Liwal

Né en 1974 à Kaboul, il a étudié la langue et la littérature pachto à l'université de Kaboul. Il a travaillé comme journaliste en Afghanistan pour Radio Free Europe / Radio Liberty. En 1999, les Talibans ont menacé Liwal et son agence de presse alors qu'il effectuait des recherches sur un groupe de défense des droits humains, ce qui a fortement déplu aux Talibans. De 1997 à 2001, il a rendu compte de la situation des droits de l'homme dans le sud de l'Afghanistan pour le compte de l'ONG Centre de coopération pour l'Afghanistan. À la demande du président Karzaï, M. Lewal a créé le Centre d'études régionales de l'Afghanistan début 2007. En tant que directeur de ce centre, il a supervisé cinq instituts de recherche étudiant la politique, la culture, l'histoire et l'économie en Afghanistan et dans les pays voisins. Le centre publie un journal trimestriel trilingue et organise régulièrement des conférences avec des universitaires et des hommes politiques. En 2015, il a été nommé sous-ministre au ministère des Frontières et des Affaires tribales en Afghanistan. Liwal a écrit à la fois de la poésie et de la prose, et a publié plus de dix ouvrages. Parmi ses recueils de poésie, citons *Cri*, *Feu et Amour*, *Vous êtes ma poésie entière* et *Non, je ne vous avais pas oublié*. Poète engagé, sa poésie reflète son expérience personnelle: la souffrance, l'amour et les menaces des Talibans, ainsi que ses activités sociales, journalistiques et culturelles qui ont eu un impact certain sur sa personnalité de poète.

Sayd Bahodine Majrouh

Né en 1928 à Kouna et considéré comme le plus grand poète afghan, Bahodine Majrouh était un conteur inspiré, l'une des voix les plus rebelles d'Afghanistan. C'était un adepte de l'islam soufi. Fils d'un homme politique connu, philosophe et spécialiste du folklore afghan, il a aussi milité toute sa vie pour la promotion des femmes et les libertés publiques dans son pays. En 1950, il partit étudier en France et en revint huit ans plus tard titulaire d'un doctorat en philosophie de l'université de Montpellier. Il a occupé divers postes officiels jusqu'à ce que les événements politiques le



Abdul Ghafoor Liwal

Sayd Bahodine composa un livre consacré à la poésie populaire des femmes pashtounes, et un conte philosophique et poétique intitulé *Ego Monstre* (1970-1988), épopée projetant l'image d'un pays et le miroir d'une quête dont le héros, un certain Voyageur de Minuit, marche infatigablement de cité en cité et de déserts en montagnes pour exhorter à la vigilance face au Monstre, la Tyrannie.

> **Mohammad Hossein Mohammadi a publié deux romans et un recueil de nouvelles, ainsi qu'une *Encyclopédie des nouvelles afghanes* et une *Histoire analytique des nouvelles afghanes* (inédites en français). Dans ses œuvres, se mêlent et s'entrecroisent les réalités du politique et du social, l'appartenance à la terre natale, et la conscience aigüe de la question afghane. Elles traduisent une quête de la vie et une résistance contre l'injustice et la mort. Avec un style vif et sincère, l'auteur démasque la vérité choquante la violence afghane.**

contraignent à l'exil au Pakistan, en 1980. Il devient alors le porte-parole de la résistance afghane contre l'occupant soviétique. Il mourut assassiné par des inconnus le 11 février 1988[6]. Entre autres œuvres pour la plupart inédites, il composa un livre consacré à la poésie populaire des femmes pashtounes, et un conte philosophique et poétique intitulé *Ego Monstre* (1970-1988), épopée projetant l'image d'un pays et le miroir d'une quête dont le héros, un certain Voyageur de Minuit, marche infatigablement de cité en cité et de déserts en montagnes pour exhorter à la vigilance face au Monstre, la Tyrannie.



Mohammad Hossein Mohammadi

Mohammad Hossein Mohammadi

Né à Mazâr-e Charif en 1975, il immigre en Iran à l'âge de six ans en compagnie de sa famille. Il y fait ses études primaires et secondaires avant de regagner son pays. Il s'inscrit alors à la faculté de médecine mais au bout d'un an d'études, sa ville natale est assiégée par les Talibans. Il échappe de peu à l'oppression et à la prison et se voit obligé de quitter à nouveau l'Afghanistan.

De retour en Iran, il travaille comme ouvrier dans un atelier de confection. En 2000, il réussit à entrer à la faculté de l'audiovisuel où il obtient un master de réalisateur de télévision. Mohammad Hossein Mohammadi revient ensuite à Kaboul où il dirige le département de journalisme à l'Université populaire d'Avicenne. Parallèlement, il crée les éditions Tak qui avaient pour objectif la promotion des jeunes écrivains. *Les Figues rouges de Mazâr*, son premier recueil de nouvelles, ont connu un grand succès dès sa publication en Iran. Depuis, il a publié deux romans et un recueil de nouvelles, ainsi qu'une *Encyclopédie des nouvelles afghanes* et une *Histoire analytique des nouvelles afghanes* (inédites en français). Dans ses œuvres, se mêlent et s'entrecroisent les réalités du politique et du social, l'appartenance à la terre natale, et la conscience aigüe de la question afghane. Elles traduisent une quête de la vie et une résistance contre l'injustice et la mort. Avec un style vif

et sincère, l'auteur démasque la vérité choquante de la violence afghane.

Homeira Qaderi

Née en 1980 à Kaboul, Homeira Qaderi est écrivaine, militante et éducatrice. Née d'une mère artiste et d'un père enseignant au lycée, Qaderi a d'abord été mise à l'abri des Soviétiques, puis de la guerre civile qui a suivi le retrait des Soviétiques. Lorsque les Talibans ont conquis Herat, il lui a interdit été de fréquenter une école et elle resta enfermée chez elle. Jeune adolescente, elle trouva de nombreux moyens de résister aux édits draconiens des Talibans contre les femmes. Elle devint rapidement une ardente défenseuse des droits de la femme afghane et reçut la Médaille Malalai du président afghan Ashraf Ghani pour son courage exceptionnel dans ce domaine. Elle a obtenu une licence de littérature persane à l'université Shahid Beheshti en 2005, et un master en littérature à l'université Allame Tabatabaei en 2007. Elle a aussi étudié la langue et la littérature persanes à l'université de Téhéran. En 2014, elle a soutenu un doctorat de littérature persane à l'université Jawaharlal Nehru en Inde. Sa thèse s'intitulait «Réflexions de la guerre et de l'émigration dans les histoires et les romans afghans». Ses œuvres sont largement connues en Iran et en Afghanistan. Elle est la seule auteure et la seule Afghane à avoir reçu le prix Sadegh Hedayat en Iran.

Les intellectuels afghans ont et continuent de mener une existence extrêmement précaire, mais leur engagement notamment littéraire reste l'un des seuls bastions possibles de résistance, de continuité culturelle et de survie identitaire dans un contexte où la violence est devenue un mode de vie, quelque chose d'ordinaire.■

---

*Chercheur en littérature afghane contemporaine

1. Michelle et Robin Poulton, *L'Afghanistan*, Paris, PUF, 1981, p. 11.
2. Ravan Farhadi, *Kabul Times Annual*, Kabul, 1970, p. 124.
3. Koichiro Matsuura, «Les crimes contre la culture ne doivent pas rester impunis», in *Afghanistan: mémoire assassinée*, Paris, Les Mille et une nuits, 2001, p. 11.
4. Latif Pedram, «La littérature, source de résistance identitaire et culturelle en Afghanistan», in *Afghanistan: mémoire assassinée*, *op.cit*, p. 85.
5. Mohammad Ismail Javid, *Le statut de la femme dans le contexte culturel et religieux afghan,* Bruxelles, S.I.R.E.S, 2015, p.6.
6. Olivier Roy, *En quête de l'Orient perdu, Entretiens avec Jean-Louis Schlegel*, Paris, Seuil, 2014, p. 120.
7. Latif Pedram, «La littérature, source de résistance identitaire et culturelle en Afghanistan», in *Afghanistan: mémoire assassinée*, *op.cit*, p. 85.

Référence:

- Farhâdi, Ravan, *Kabul Times Annual*, Kabul, 1970.
- Jâvid, Mohammad Ismail, *Le statut de la femme dans le contexte culturel et religieux afghan,* Bruxelles, S.I.R.E.S, 2015.
- Matsuura, Koichiro; Pedram, Latif, *Afghanistan: mémoire assassinée*, Paris, Les Mille et une nuits, 2001.
- Poulton, Michelle et Robin, *L'Afghanistan*, Paris, PUF, 1981.
- Roy, Olivier, *En quête de l'Orient perdu, Entretiens avec Jean-Louis Schlegel*, Paris, Seuil, 2014.

L'interculturel à l'œuvre dans la pensée d'Edgar Morin

Loubna Abahani
Chercheur à FLSH-Saïs
USMBA-Fès

Introduction



Edgar Morin est philosophe, sociologue et anthropologue, réputé pour être l'un des pourfendeurs acerbes de l'occidentalocentrisme et l'un des adeptes fervents de l'esprit systématique où la notion de complexité tient une place de premier choix. Extrêmement soucieux du devenir de l'humanité qui ne cesse de patauger dans les problèmes inhérents à l'ère de la globalisation, il s'engage sans réserve dans des causes planétaires. L'interculturel est au cœur de sa pensée. Ce mouvement qui fait du vivre-ensemble sa fin ultime et promeut l'échange et le dialogue entre les cultures se brise sur le récif de grandes difficultés, dont l'arrogance intellectuelle occidentalo-centrique et le développement technique et rationnel incontrôlé. Que deviennent alors l'interculturel et ses notions satellites d'altérité, d'identité, de différence et de vivre-ensemble dans un monde où l'homme, telle une épave abandonnée au gré du vent et des flots, se trouve esseulé, déboussolé et impitoyablement fouetté par les affres d'une (post)modernité malsaine? Comment Edgar Morin réagit-il à cette situation? Dans le présent article, nous répondrons à ces questions en faisant appel à d'autres penseurs dont les idées et les opinions sont peu ou prou proches de celles d'Edgar Morin.

I. Critique de l'arrogance intellectuelle occidentalo-centrique

1. L'arrogance intellectuelle occidentalo-centrique: quelques notions et jalons de l'histoire



Edgar Morin

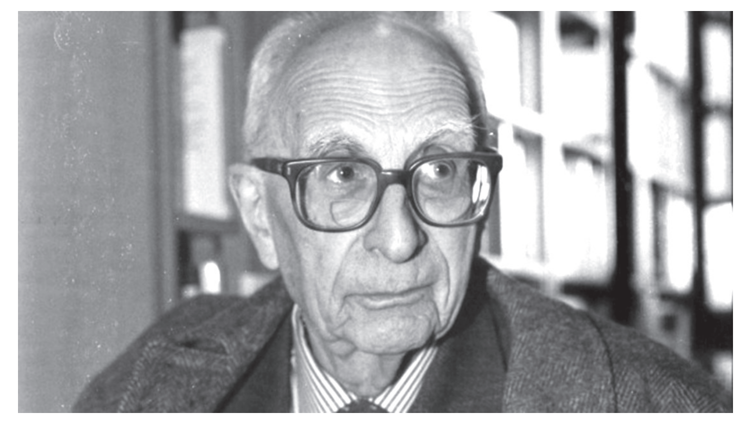
Penser l'interculturel revient à prendre le contrepied des attitudes qui constituent un grand achoppement pour sa réalisation. Aussi Edgar Morin s'oppose-t-il avec force à ce qu'il désigne sous le nom de «l'arrogance intellectuelle occidentalo-centrique», qui signifie tout bonnement l'égocentrisme ou l'ethnocentrisme occidental. Mot composé de *ego*, «je», et de *centrum*, «centre», l'égocentrisme est le fait d'agir ou de penser en rapportant tout à soi-même. Une civilisation devient egocentrique lorsqu'elle évalue les autres civilisations à la toise de ses critères. Quant à l'ethnocentrisme, c'est un mot issu de l'anglais *ethnocentrism*, du grec *ethnos* qui veut dire «ethnie» ou «nation». Il consiste en la propension à faire de sa culture le seul modèle de référence, et du coup à écarter ce qui n'en procède pas. Cette propension d'où découle le rejet de l'autre de par sa

différence est, à en croire Lévi-Strauss, une attitude fort ancienne datant de l'époque gréco-romaine. En effet, la société gréco-romaine appelle barbares les étrangers, et précisément ceux qui ne parlent pas le grec comme le suggère l'étymologie du mot «barbare»: «*Il est probable que le mot barbare se réfère étymologiquement à la confusion et à l'inarticulation du chant des oiseaux, opposées à la valeur signifiante de la langue humaine*[1]». Notons que «barbare» met en opposition deux genres de vie: animal/humain ou naturel/culturel. Il en va de même pour «sauvage» («de la forêt») qui évoque un mode de vie aux antipodes de la culture. Ces deux mots, à eux seuls, sont suffisants pour établir que la société gréco-romaine était une société ethnocentrique qui éprouvait un frisson et une répulsion vis-à-vis de l'étranger *lato sensu*, c'est-à-dire tout ce qui ne provient pas de chez elle.

Au cours de leur évolution sémantique, les mots «barbare» et «sauvage» ont été galvaudés. Ils ont cessé de désigner simplement l'étranger qui ne parle pas la langue des autochtones pour s'appliquer spécifiquement, dans un sens très péjoratif, à l'homme qui n'adopte pas les valeurs de la civilisation occidentale, soit parce qu'il les ignore ou parce qu'il les refuse. Dans ce contexte où il est question de l'illusion ethnocentrique et du rapport de domination, il vaut mieux parler de civilisation au lieu de culture, d'autant que ces deux notions se contredisent et s'excluent mutuellement. Pourtant, elles continuent d'être employées comme synonymes. La citation suivante montre que les auteurs français passent outre leur signification contradictoire:

«*Demandons-nous d'abord en quoi consiste ce qu'on appelle culture ou civilisation. On sait que les auteurs russes et allemands ont coutume d'opposer ces deux notions. Pour notre présente étude, nous pouvons les employer comme synonymes. Nous dirons que la culture ou la civilisation, c'est l'épanouissement de la vie proprement humaine, concernant non seulement le développement matériel nécessaire et suffisant pour nous permettre de mener une droite vie ici-bas, mais aussi et avant tout le développement moral, le développement des activités spéculatives et des activités pratiques (artistiques et éthiques) qui mérite d'être appelé en propre un développement humain*[2].»

D'après cet auteur, civilisation



Claude Lévi-Strauss

Au cours de leur évolution sémantique, les mots «barbare» et «sauvage» ont été galvaudés. Ils ont cessé de désigner simplement l'étranger qui ne parle pas la langue des autochtones pour s'appliquer spécifiquement, dans un sens très péjoratif, à l'homme qui n'adopte pas les valeurs de la civilisation occidentale, soit parce qu'il les ignore ou parce qu'il les refuse.

et culture signifient indistinctement le développement sur le plan autant matériel que moral. Il en va autrement pour les auteurs allemands pour qui civilisation désigne uniquement le progrès matériel et culturel (en allemand *kultur*), l'acquis spirituel[3]. Ainsi le grand philosophe Friedrich Nietzsche qui a été plus loin dans cette différenciation. Philologue rompu à la démystification des mots et du langage, Nietzsche constate qu'il y a un antagonisme abyssal entre culture et civilisation (mise ironiquement par lui entre guillemets). La civilisation remonte à une vaste entreprise systématique de domestication de l'homme menée par le christianisme. Le christianisme s'est notamment donné pour mission de civiliser les hommes en les détachant non seulement de leur religion, mais aussi de leurs valeurs et traditions culturelles qui passent auprès de lui pour primitives. Or, au-delà de l'humanisation et du progrès que cette civilisation prétend incarner se dissimule, selon Nietzsche, un énorme processus de domptage, de domestication, de dénaturation et d'affaiblissement des pulsions vitales.


Friedrich Wilhelm Nietzsche

La critique nietzschéenne de la morale chrétienne à travers son projet de civilisation peut être appliquée au phénomène du colonialisme en Afrique. Sous le couvert d'une «mission civilisatrice», le colonisateur a réussi à pénétrer dans les territoires africains. Il prétendait les *civiliser*, autant dire les dompter, les domestiquer et les affaiblir.

La culture, en revanche, telle que l'entend le philosophe de *Par-delà le bien et le mal*, a pour but l'ennoblissement de l'homme et l'éducation d'individus qui parviennent à sublimer leurs instincts grâce à l'acquiescement à la vie et à l'exaltation de ses pulsions. Voie vers le noble et vers le sublime, la culture fait de l'homme un être puissant, libre et aussi créateur. En témoigne l'art dont les grands chefs-d'œuvre sont nés de la sublimation des pulsions refoulées de l'artiste (par exemple, *La Joconde* de Léonard de Vinci). Donc, culture et civilisation s'opposent diamétralement et ne peuvent être utilisées de façons interchangeables dans le contexte où l'autre est vue à travers le prisme de l'ethnocentrisme et taxée de barbarie et de primitivisme. Car il s'agit ici des actes inhérents à la civilisation.

L'ethnocentrisme s'accentue après la découverte de l'Amérique considérée comme une «rencontre-choc» avec le bon sauvage, à la fois fascinant et répulsif, qui eut pour conséquence la relativisation du système de valeurs européennes. Les *Essais* de Montaigne sont à cet égard un exemple éloquent. Dans le chapitre intitulé «Des cannibales» de l'*Essai I*, Montaigne démontre que la culture n'est pas un état supérieur à la nature,

qu'elle est plutôt une seconde nature qui vient abâtardir la première. Ainsi, les cannibales sont des sauvages pour la simple raison qu'ils sont demeurés très proches de l'état originel, obéissant aux lois naturelles, intactes.

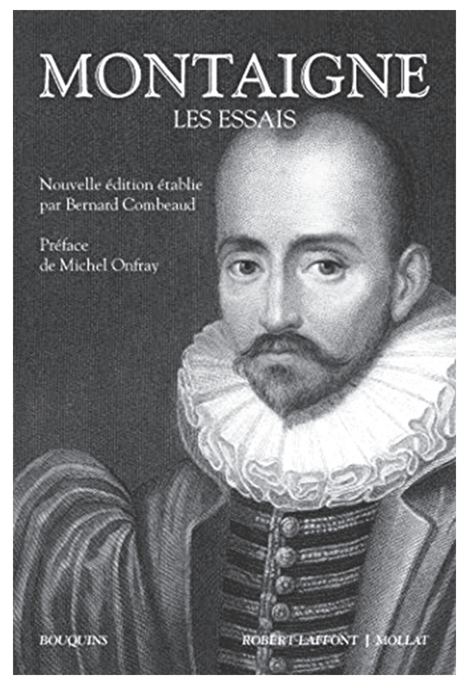
Les conquistadors étaient loin de le penser. Comme le souligne Francis Affergan, la conversion, autrement dit la civilisation, était leur seule obsession:

«*Il est évident que C. Colomb* […] *n'a qu'une seule obsession qui le pousse autant à partir qu'à poursuivre sa route: la réunification christique de l'univers. C'est d'ailleurs pourquoi son attitude envers les Indiens sera toujours teintée d'ambivalence: la pitié fervente et le souci missionnaire de les convertir par tous les moyens*[4].»

À y regarder de plus près, l'attitude de C. Colomb est doublement ambivalente en ce qu'elle oscille d'une part entre pitié et souci missionnaire, et de l'autre entre civilisation et barbarie qui se traduit par le recours à la violence. Les textes traitant de cet événement historique racontent que des tribus entières ont été brutalement ravagées, persécutées, massacrées, réduites à l'esclavage. Les conquérants européens qui se croyaient supérieurs parce que civilisés ont à leur insu basculé dans la barbarie. Lévi-Strauss affirme à juste titre qu':

«*En refusant l'humanité à ceux qui apparaissent comme les plus sauvages ou barbares de ses représentants, on ne fait que leur emprunter une de leurs attitudes typiques. Le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie*[5].»

Cet état de choses a ouvert la voie à l'impérialisme et au colonialisme qui viendront plus tard légitimer la supériorité de l'Occident et donner une assise plus solide à son attitude ethnocentrique.



Essais de Montaigne

2. «Cultures sous-développées», une contradiction *in adjecto*

De nos jours, l'ethnocentrisme se veut insidieux. Il use d'artifices. Ce qui lui permet d'éluder les critiques et les diatribes, et de devenir un phénomène tentaculaire. Ainsi, il est rare qu'on appelle barbares ou sauvages les cultures en rupture de ban avec les modes de vie, de pensée et de croyance de l'Occident. Nous assistons à l'apparition d'une nouvelle terminologie, dont le terme «sous-développé», qualificatif sournois parce qu'impliquant un sens tout aussi péjoratif que celui contenu

L'attitude de C. Colomb est doublement ambivalente en ce qu'elle oscille d'une part entre pitié et souci missionnaire, et de l'autre entre civilisation et barbarie qui se traduit par le recours à la violence.

dans «barbare» et dans «sauvage». Il renvoie à la supériorité matérielle et intellectuelle occidentale. Selon Edgar Morin qui récuse cette arrogance intellectuelle occidentalo-centrique, «sous-développé» est un terme ambivalent dans la mesure où il est imputé à des cultures qui recèlent bien des richesses absentes ou disparues chez les Occidentaux:

«*On appelle sous-développées des cultures qui comportent des savoirs et des savoir-faire (en médecine par exemple), des sagesses, des arts de vivre souvent absents ou disparus chez nous; elles recèlent des richesses culturelles, y compris dans leurs religions aux belles mythologies, certaines ignorant les fanatismes des grands monothéismes, préservant la continuité des lignées dans le culte des ancêtres, maintenant l'éthique communautaire, entretenant une relation d'intégration à la Nature et au Cosmos.*[6]»

Il s'agit donc d'une contradiction *in adjecto* d'où on peut tirer un contre-argument. L'Occident regroupe ces cultures sous l'étiquette de «sous-développées» parce que, à ses yeux, elles renferment des superstitions, des mythes et des illusions. Or, il en est ainsi de toutes les cultures, y compris celles arrivées au pinacle du développement. Edgar Morin note à cet égard que l'Occident a récemment forgé le mythe et l'illusion du progrès. Le progrès dont il se targue et se gargarise sans cesse s'est mué en mythe et a dégénéré en illusion dès lors qu'il a perdu ses vertus providentielles. Au début, tout le monde avait foi dans le progrès et dans son pouvoir salvateur. Le progrès était la panacée propre à guérir tous les maux et à résoudre tous les problèmes qui minent l'humanité. On croyait que le progrès allait ennoblir l'homme, le libérer de ses jougs et lui procurer du bien-être. Mais ce n'était qu'un leurre qui, aussitôt évanoui, a engendré le désenchantement ambiant. L'Occident qui croyait prendre est pris. Il s'est enferré dans ce qu'il a lui-même fabriqué et produit. Rappelons que depuis le cartésianisme, il avait l'ambition de se rendre maître et possesseur de la nature à travers le progrès rationnel et technique. Mais ce progrès, faussé et dévié de ses fins nobles, s'est retourné contre lui. Il en devient esclave.

Nous assistons à l'apparition d'une nouvelle terminologie, dont le terme «sous-développé», qualificatif sournois parce qu'impliquant un sens tout aussi péjoratif que celui contenu dans «barbare» et dans «sauvage». Il renvoie à la supériorité matérielle et intellectuelle occidentale. Selon Edgar Morin qui récuse cette arrogance intellectuelle occidentalo-centrique, «sous-développé» est un terme ambivalent dans la mesure où il est imputé à des cultures qui recèlent bien des richesses absentes ou disparues chez les Occidentaux.

II. Malaise dans l'homme et dans la culture

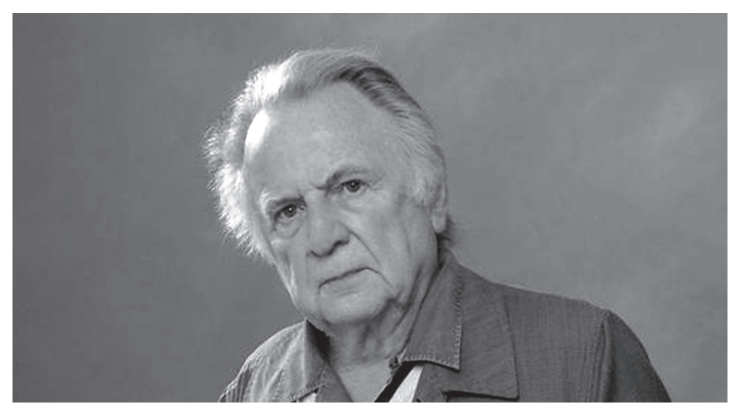
1. L'homme face au déséquilibre

Edgar Morin définit l'homme comme étant porteur de deux logiciels: le logiciel égocentrique et le logiciel altruiste. Le premier place le «je» au centre du monde, excluant ainsi le «nous», le *Mitsein*, c'est-à-dire l'être-avec-autrui.

Le second concerne les liens affectifs tissés avec l'autre, ce qu'Edgar Morin appelle «les tissus de convivialité». Ce dernier logiciel est débilité et atrophié par la société de consommation au profit du logiciel égocentrique. La société de consommation transmute l'homme en un être égoïste qui court après l'assouvissement de ses besoins au grand dam d'autrui. D'où s'ensuit le déséquilibre entre l'âme et le corps, entre l'être et le paraître. Il parait satisfait et à l'aise, mais au tréfonds de son être, il est en proie au malaise et au vide qu'il cherche à combler en fuyant dans la consommation, c'est-à-dire les achats, les loisirs, les divertissements, etc. lesquels constituent des solutions collaboratrices. En s'efforçant d'alléger ses maux par ces moyens, l'homme collabore à la société de consommation qui en est la cause: «[…] *notre société civile résiste en collaborant au système qui perpétue ses maux, et réussit par là à en atténuer certains*[7].» Les solutions collaboratrices sont des solutions fragiles agissant à titre de palliatifs. Leur effet est éphémère et inefficace. Elles sont inaptes à extirper le mal et à réaliser la vie poétique qui compte parmi les richesses dont jouissent et se réjouissent les cultures taxées de sous-développées. Alors que ces cultures mènent une vie poétique, les sociétés occidentales mènent «une vie de la prose». À quoi bon le progrès si l'on ne parvient pas à vivre poétiquement et à concilier notre corps avec notre âme ?

2. Le métissage culturel: une menace

D'après notre philosophe, deux types de métissage existent: génétique et culturel. Les métissages génétiques sont nés des guerres, des asservissements (ayant pour conséquence les accouplements clandestins) et des facteurs comme l'intégration d'ethnies très diverses dans les grands empires ou dans les nations modernes, les colonisations, et les exodes. Les métissages culturels, quant à eux, sont produits par les flux migratoires, les échanges et les voyages qui ont pris de l'envergure grâce aux techniques modernes de transport et par suite de la disparition progressive des frontières. Disparition en laquelle d'aucuns voient



Régis Debray

Les solutions collaboratrices sont des solutions fragiles agissant à titre de palliatifs. Leur effet est éphémère et inefficace. Elles sont inaptes à extirper le mal et à réaliser la vie poétique qui compte parmi les richesses dont jouissent et se réjouissent les cultures taxées de sous-développées. Alors que ces cultures mènent une vie poétique, les sociétés occidentales mènent «une vie de la prose». À quoi bon le progrès si l'on ne parvient pas à vivre poétiquement et à concilier notre corps avec notre âme ?


Amin Maalouf

à raison un péril qui menace les cultures. C'est le cas de Régis Debray pour qui les frontières sont *sine qua non*[8]. Or, qu'est-ce que la frontière? Le fondateur de la médiologie lève l'équivoque: la frontière n'est pas la barrière, ni le mur. Bien au contraire, elle est le vaccin contre le mur. La frontière est poreuse comme la peau en ce sens qu'elle ouvre sur l'extérieur et en même temps prémunit contre les menaces exogènes. Une culture pourvue de frontières se trouve à l'abri de l'homogénéisation et de la standardisation qui peuvent découler du métissage. Ceci explique la raison pour laquelle le métissage continue de susciter des réticences. Ce terme apparaît pour la première fois en portugais et en espagnol dans le contexte de la colonisation, avant de se former dans le champ de la biologie où il désigne les croisements génétiques. Il fait une entrée très timide dans les sciences humaines et les études culturelles parce qu'il évoque un processus de fusion, d'osmose et d'absorption: l'absorption du multiple dans l'un, du divers dans un ensemble homogène et indifférencié.

Le métissage devient une menace lorsqu'il cache l'intention d'homogénéiser et de standardiser les cultures, ce qui revient à les dissoudre dans le contexte général de la culture hégémonique sans tenir compte de leurs contextes particuliers. Homi Bhabha s'est déjà penché sur ce point dans son étude sur *Les Lieux de la culture*, et plus exactement à travers l'opposition qu'il instaure entre diversité culturelle et différence culturelle. De son point de vue, l'Occident accepte et tolère la diversité culturelle en accueillant sur son sol plusieurs cultures, mais il ne reconnaît pas la différence culturelle qui est la plus importante. Il se hâte de l'annihiler par l'assimilation de ces cultures qui deviennent en conséquence périphériques par rapport à la sienne centrique.

À l'homogénéisation et à la standardisation font pendant l'intégrisme et le fondamentalisme qui préconisent le retour aux origines pures ayant pour effet néfaste la naissance de ce que l'écrivain libanais Amin Maalouf appelle très justement «les identités meurtrières[9]», des identités où une seule et unique appartenance, par exemple la religion, se trouve valorisée à l'extrême et vantée à outrance, comme si l'identité n'était pas par essence composée de nombreuses appartenances qu'autrui vient enrichir par ses multiples apports:

«*La crise du devenir*, note l'auteur de *La Voie*, *suscite la revanche du passé. Quand le futur est perdu et que le présent est malade, alors il reste à se réfugier dans le passé, c'est-à-dire dans le retour aux racines ethniques, nationales, religieuses. En même temps, il y a dans le monde y compris en Europe, une résistance des identités menacées par la standardisation et l'homogénéisation qu'apporte le déferlement technique-industriel.*[10]»

Au lieu de la société-monde, une société homogénéisante, globalisante exécrant la différence, Edgar Morin appelle de ses vœux la Terre-patrie

où tout un chacun sera conscient «*du destin commun, de l'identité commune, de l'origine terrienne commune de l'humanité*[11].» Pour créer la Terre-patrie, il faut que toutes cultures changent de voie à travers une myriade de réformes concernant tous les domaines (la société, la politique, l'économie, l'éducation, l'écologie, les sciences, etc.). Edgar Morin suggère plusieurs voies vers la Terre-patrie. Nous nous contenterons ici de la politique de l'humanité et de la pensée complexe.

III. Les voies vers la Terre-patrie

1. La politique de l'humanité

La politique de l'humanité vise à créer la symbiose entre les cultures du monde, et ce à travers l'échange et le partage de ce que chaque culture a de meilleur. On a vu qu'il est des cultures non-occidentales nanties de savoirs et de savoir-faire. Elles sont alors appelées à les échanger avec l'Occident. De même, l'Occident est appelé à faire part de ses progrès, y compris ceux qu'il a réalisés en matière de droits de l'homme. Il se doit de faire de ces droits l'apanage de tous et de veiller à leur respect, notamment quand il s'agit pour lui d'intervenir politiquement dans un pays étranger.

La politique de l'humanité a ceci de particulier: elle met de concert développement et enveloppement. Les cultures se développent tout en conservant leurs particularités. Elles cessent d'être à la remorque et contribuent au progrès planétaire sans jamais courir le risque d'assimilation contre lequel elles sont immunisées.

Fondée sur le rapport symétrique à l'autre, la politique de l'humanité permet aussi aux cultures de vivre dans un espace interstitiel, un espace de l'entre-deux, et de s'inscrire dans la «pensée-autre», concept forgé par Abdelkebir Khatibi. Ici, la tentation de rapprocher Morin et Khatibi est d'autant plus grande que les deux penseurs ont misé dans leurs écrits sur une entreprise de grande taille. Il y va d'amener à l'unité et au vivre-ensemble l'humanité en train de se déliter et de se désagréger.

Pour aller vers la pensée-autre, Khatibi estime obligatoire de passer par la double critique qui consiste à dé-construire, au sens radical du terme, les deux métaphysiques: arabo-musulmane et occidentale. Le monde arabo-musulman doit dé-construire sa

Fondée sur le rapport symétrique à l'autre, la politique de l'humanité permet aussi aux cultures de vivre dans un espace interstitiel, un espace de l'entre-deux, et de s'inscrire dans la «pensée-autre», concept forgé par Abdelkebir Khatibi.



Abdelkebir Khatibi

métaphysique faite du patriarcalisme, du charismatisme et de la théologie. Il n'a pas d'autre choix, nous dit Khatibi, que de faire table rase de ses fondements archaïques et entropiques qui l'arriment au passé et le maintiennent depuis des siècles sous l'emprise de l'Occident:

«*Le renversement de la maîtrise, la subversion même, dépend de cet acte décisif de se retourner infiniment contre ses fondements, ses origines, origines abîmées par toute l'histoire de la théologie, du charismatisme et du patriarcalisme, si l'on peut caractériser aussi les données structurelles et permanentes de ce monde arabe*[12]*.*»

Du *logos* qui signifie «raison», «discours» et «langage», le logocentrisme caractérise le discours qui s'enferme dans la propre logique de son langage et l'érige en modèle de référence. Développer le logocentrisme sur le monde, en l'occurrence arabo-musulman, revient à le priver de parler de lui-même, d'avoir son propre discours et de se représenter tel qu'il est.

La double critique ne peut s'accomplir si l'Occident ne se résout pas à dé-construire sa métaphysique gisant dans l'ethnocentrisme et le logocentrisme: «*une déconstruction du logocentrisme et de l'ethnocentrisme, cette parole de l'autosuffisance par excellence que l'Occident, en se développant, a développé sur le monde*[13]*.*» Du *logos* qui signifie «raison», «discours» et «langage», le logocentrisme caractérise le discours qui s'enferme dans la propre logique de son langage et l'érige en modèle de référence. Développer le logocentrisme sur le monde, en l'occurrence arabo-musulman, revient à le priver de parler de lui-même, d'avoir son propre discours et de se représenter tel qu'il est. On touche ici à une problématique majeure qui a fait couler beaucoup d'encre chez les théoriciens du postcolonialisme, comme Gayatri Chakravorty Spivak dans *Les Subalternes peuvent-elles parler?* Effectivement, les subalternes en général ne peuvent pas parler tant que l'Occident s'arroge le droit à la parole et, comme le dit Khatibi, tant que le subalterne refuse de rompre avec ses origines abîmées et de s'engager dans la voie de la subversion prenant pour cible la maîtrise et la centralité occidentales.

S'attaquant à ce que l'Occident et le monde arabo-musulman ont d'absolu, la double critique aboutit à la pensée-autre qui est une pensée marginale en ce sens qu'elle se situe en marge des deux métaphysiques: «*La pensée du "nous" vers laquelle nous nous tournons ne se place, ne se déplace plus dans le cercle de la métaphysique (occidentale), ni selon la théologie de l'islam, mais à leur marge. "Une marge en éveil"*[14].». Qu'est-ce donc que la politique de l'humanité et la Terre-patrie vers laquelle cette politique nous mène, sinon une pensée-autre dont les mots d'ordre sont l'échange et le partage par-delà le matérialisme et l'utilitarisme qui sévissent contre les valeurs et les vertus quidditatives? À ce propos, Khatibi note en des termes qui font écho à la définition donnée par Morin à la politique de l'humanité: «*Géopolitiquement, dans le voisinage arabo-européen, naîtrait peut-être la nouvelle Méditerranée, cet espace où, en utopie, chaque partenaire apporterait sa part d'humanité et de civilisation. Encore faudra-t-il bâtir sur les lois de l'hospitalité qui devraient*

aller au-delà de l'utilitarisme, frayer un chemin vers l'universalisme[15].»

2. La pensée complexe

«*La raison? Je me considère comme rationnel, mais je pars de cette idée que la raison est évolutive et que la raison porte en elle son pire ennemi! C'est la rationalisation qui risque de l'étouffer. Tout ce qui a été écrit sur la raison par Horkheimer, Adorno ou Marcuse, il faut l'avoir en conscience*[16].»

La rationalisation ne se confond pas avec la raison dont elle est, si l'on peut dire, le rejeton illégitime. Edgar Morin y voit une forme dégénérée de la raison parce qu'elle ôte aux choses leur aspect dense et complexe en les considérant sous une perspective unidimensionnelle qui nous en donne une vision pauvre et incomplète. Qu'il la caractérise par des termes relevant de la pathologie est à cet égard un fait significatif: «*La paranoïa est une forme classique de rationalisation délirante*[17].», note-t-il. La rationalisation s'apparente à la paranoïa et au délire par le fait qu'elle est hantée par le désir d'engloutir et de totaliser le réel dans un système cohérent en écartant ce qui est de nature complexe, composé de plusieurs aspects contradictoires, puisqu'il dépasse justement ses capacités de saisie unilatérales. Du point de vue culturel, la rationalisation est l'un des ressorts de l'ethnocentrisme. On comprend dès lors que l'infériorité et le mépris dans lesquels l'Occident tient les autres cultures viennent de ce qu'il les rationalise. Unidimensionnelle, la rationalisation est inapte à percevoir et à appréhender la richesse et la diversité que ces cultures doivent aux liens conservés avec le monde sensible et intuitif. Aussi, Léopold Sédar Senghor ne s'est-il pas trompé quand il a désigné la raison du Nègre africain par «raison-étreinte ou intuitive» et celle du Blanc européen par «raison-œil» ou «raison discursive», une raison utilitaire qui tue l'objet par les opérations d'analyse, de tri et de séparation qu'elle lui applique:

«*Le Blanc européen tient l'objet, il le regarde, l'analyse, le tue, − du moins le dompte pour l'utiliser. Le Nègre africain sent l'objet, en éprouve les ondes et les contours, puis dans un acte d'amour se l'assimile pour le connaître profondément*[18].»

Non loin de l'idée de Senghor, Morin théorise à rebours de la rationalisation

La rationalisation ne se confond pas avec la raison dont elle est, si l'on peut dire, le rejeton illégitime. Edgar Morin y voit une forme dégénérée de la raison parce qu'elle ôte aux choses leur aspect dense et complexe en les considérant sous une perspective unidimensionnelle qui nous en donne une vision pauvre et incomplète.



Léopold Sédar Senghor

Morin théorise à rebours de la rationalisation la pensée complexe, laquelle pensée est capable d'exprimer l'univers avec tous ses aspects, si complexes et si contradictoires soient-ils. Elle décèle les liens de connexion et d'interdépendance dans et entre les choses qui nous paraissent au contraire indépendantes, distantes les unes des autres, du moment que nous les envisageons sous une optique unidimensionnelle, simpliste et parcellaire.

la pensée complexe, laquelle pensée est capable d'exprimer l'univers avec tous ses aspects, si complexes et si contradictoires soient-ils. Elle décèle les liens de connexion et d'interdépendance dans et entre les choses qui nous paraissent au contraire indépendantes, distantes les unes des autres, du moment que nous les envisageons sous une optique unidimensionnelle, simpliste et parcellaire:

«[…] *on oublie que dans l'économique par exemple, il y a les besoins et les désirs humains. Derrière l'argent, il y a tout un monde de passions, il y a la psychologie humaine. Même dans les phénomènes économiques stricto sensu, jouent les phénomènes de foule, les phénomènes dits de panique* […] *La dimension économique contient les autres dimensions et on ne peut comprendre nulle réalité de façon unidimensionnelle*[19].»

Bien qu'elle conjoigne les choses et leurs multiples dimensions, la pensée complexe ne prétend pas à la complétude tant recherchée des pensées systématiques. La preuve en est qu'elle fait une place à l'incertitude et à la relativité: «*La conscience de la complexité nous fait comprendre que nous ne pourrions jamais échapper à l'incertitude et que ne nous pourrions jamais avoir un savoir total: «la totalité, c'est la non vérité»*[20].» Dans cette logique, la contradiction n'est pas un signe d'erreur ou d'imperfection. Elle signifie, *a contrario*, l'atteinte d'une nappe profonde du réel qui demeure inaccessible à la vision rationaliste obtuse et étriquée. La pensée complexe est la raison qui pratique à la fois la critique et l'autocritique[21]. D'où sa capacité à comprendre le monde illogique et irrationnel, à réconcilier les choses posées par la raison purement critique comme irrémédiablement irréconciliables et antithétiques. Bref, à instaurer l'unité dans la diversité et la diversité dans l'unité qui toutes les deux forment le trésor de l'humanité: «*Le trésor de l'unité humaine est la diversité humaine, le trésor de la diversité humaine est l'unité humaine*[22].»

Conclusion

Pour conclure, nous citerons ces phrases d'Edgar Morin où il définit le Beau comme ce qui apparait sur un fond singulier, divers et différent: «*L'émotion esthétique, d'où naît l'impression de beauté, est sans doute humainement universelle. Mais ce n'est pas un unique type, ni une unique forme de beauté qui suscitent le sentiment esthétique. De même que la culture n'apparaît qu'à travers les cultures diverses, de même que le langage n'apparaît qu'à travers les langues différentes, de même que la musique ne s'incarne que dans des musiques distinctes, la beauté n'apparaît au sentiment esthétique que de façon diverse dans des cultures singulières voire selon des individus singuliers*[23].» De ce fait, un monde culturellement homogénéisé, uniformisé, est un monde laid. Pour qu'il soit beau, il faut qu'il y ait une diversité culturelle universellement reconnue et respectée. ■

1. Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire,* Paris, éd. Denoël, 1987, p. 20
2. Martian, *Humanisme intégral*, 1936, pp. 105-106 cité par le *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, (consulté le 26/04/2019), [en ligne], URL: https://www.cnrtl.fr/definition/culture
3. En fait, non pas tous les auteurs allemands. Dans *L'Avenir d'une illusion*, Sigmund Freud note ceci: «*La culture humaine –*

j'entends par là tout ce en quoi la vie humaine s'est élevée au-dessus de ses conditions animales et ce en quoi elle se différencie de la vie des bêtes, et je dédaigne de séparer culture et civilisation – présente, comme on sait, deux faces à l'observateur.». Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion*, traduit de l'allemand par Anne Balseinte et *al.* , Paris, éd. PUF, 1995, p. 6
4. Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, éd. PUF, 1987, pp. 40-41
5. Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire, op.cit.*, p. 22
6. Edgar Morin, *La Voie*, Paris, éd. Librairie Arthème Fayard, 2011, p. 28. Nous précisons au lecteur que nous avons consulté ce livre en format PDF sur le site: www.iiac.cnrs.fr. Toutes les citations se réfèrent à cette version numérique.
7. Edgar Morin, *La Voie*, *op.cit.*, p. 36
8. *Cf.* Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio», 2010. Voir aussi *Régis Debray. Éloge des* frontières, interview de France culture, (consulté le 26/04/2019), [en ligne], URL: https://www.youtube.com/watch?v=qbf8DLTdwWU
9. *Cf.* Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, 1998
10. Edgar Morin, «Penser la Méditerranée et méditerranéiser la pensée», *in La Méditerranée: modernité plurielle*, José Vidal Beneyto et de Puymege Gérard (ed.), Paris, éd. UNESCO, 2000, p. 6
11. Edgar Morin, *La Voie*, *op. cit.*, p. 28
12. Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, éd. Denoël, 1983, p. 49
13. *Ibid.*, p. 48
14. *Ibid.*, p. 17
15. Abdelkebir Khatibi, *Œuvres complètes: Essais III*, Paris, éd. La Différence, 2008, p. 339
16. Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, éd. Seuil, coll. «Essais», 2005, p. 155
17. *Ibid.*, p. 95
18. Léopold Sédar Senghor, «Qu'est-ce que la négritude», *in Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, éd. Seuil, 1977, p.92
19. *op. cit.*, pp. 92-93
20. *Ibid.*, p. 93
21. «*Il a fallu de nouveaux développements de la raison pour commencer à comprendre le mythe. Il a fallu pour ceci que la raison critique devienne autocritique. Nous devons sans cesse lutter contre la déification de la Raison qui est pourtant notre seul instrument de connaissance fiable, à condition d'être non seulement critique mais autocritique.*» *Ibid.*, p. 96
22. Edgar Morin, *La Voie*, *op. cit.*, p. 28
23. Edgar Morin, *La Beauté*, (article consulté le 14/04/2019), [en ligne], URL: www.iiac.cnrs.fr

Bibliographie
Ouvrages cités ou consultés
- Affergan, Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, éd. PUF, 1987
- Bhabha, Homi K., *Les Lieux de la culture*, Paris, éd. Payot et Rivages, 2007
- Clément, Élisabeth et *al.*, *La Philosophie de A à Z*, Laurence Hansen-Løve (ed.), Paris, éd. Hatier, 2000
- Constantinides, Yannis, *Nietzsche*, Paris, éd. Hachette, coll. «Philosophie», 2001
- Debray, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio», 2010
- Freud, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, traduit de l'allemand par Anne Balseinte et *al.* , Paris, éd. PUF, 1995
- Khatibi, Abdelkebir, *Œuvres complètes: Essais III*, Paris, éd. La Différence, 2008

Ed., *Maghreb pluriel*, Paris, éd. Denoël, 1983
- Laplatine, François et Alexis NOUSS, *Le Métissage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, éd. Tétraèdre, 2011
- Lévi-Strauss, Claude, *Race et histoire,* Paris, éd. Denoël, 1987
- Maalouf, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, 1998
- Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, éd. Seuil, coll. «Essais», 2005

Ed., «Penser la Méditerranée et méditerranéiser la pensée», *in La Méditerranée: modernité plurielle*, José Vidal Beneyto et de Puymege Gérard (ed.), Paris, éd. UNESCO, 2000
- Senghor, Léopold Sédar, «Qu'est-ce que la négritude ?», *in Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, éd. Seuil, 1977
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2009
- Todorov, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique,* Paris, éd. Seuil, coll. «Essais/points», 1982

Webographie
- Boudon, Raymond, «Les sciences sociales et les deux relativismes», *in Revue européenne des sciences sociales*, (consulté le 30/05/19), [en ligne], URL: http://journals.openedition.org/ress/531
- Morin, Edgar, *La Voie*, Paris, éd. Librairie Arthème Fayard, 2011 [livre consulté en version numérique, URL: www.iiac.cnrs.fr]

Ed., *La Beauté*, (article consulté le 14/04/2019), [en ligne], URL: www.iiac.cnrs.fr

Centre national de ressources textuelles et lexicales, (consulté le 26/04/2019), [en ligne], URL: https://www.cnrtl.fr/definition/culture

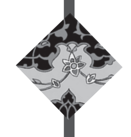
Régis Debray, Éloge des frontières, interview de France culture, (consulté le 26/04/2019), [en ligne], URL: https://www.youtube.com/watch?v=qbf8DLTdwWU

Au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 18 septembre 2020 au 10 janvier 2021

Victor Brauner

Je suis le rêve. Je suis l'inspiration.

Jean-Pierre Brigaudiot



Le musée d'Art moderne de la ville de Paris accueille une exposition très représentative de l'œuvre de l'artiste Victor Brauner. À part quelques objets et sculptures, il s'agit principalement de peintures et de dessins. Cet artiste fut l'une des figures actives du monde de l'art moderne parisien avant la Seconde Guerre mondiale jusqu'aux années soixante. Il vécut de 1903 à 1966, ayant quitté son pays natal, la Roumanie, pour s'installer à Paris où se déroula l'essentiel d'une carrière marquée tant par les artistes majeurs qu'il croisa, artistes auxquels il se lia, que par ses propres affinités pour les mondes parallèles immatériels, spirituels et oniriques, en lesquels son imaginaire puisa tant et tant.



Victor Brauner, Le Surréaliste, janvier 1947
Huile sur toile (60 x 45 cm)

Mondes parallèles et artistes essentiels

Ainsi, son œuvre témoigne d'une profusion de rencontres de mouvements artistiques constituant les avant-gardes dont il fut contemporain, mais aussi d'affinités tant avec l'iconographie qu'avec l'esprit, la spiritualité propres à ces mondes parallèles que sont le spiritisme, la théosophie, l'alchimie, le tarot et la kabbale, ce à quoi il faut ajouter un rapport évident de l'œuvre de Brauner avec la psychanalyse fortement présente dans certains aspects du Surréalisme, groupe artistique dont il sera membre actif. Le parcours d'exposition, chronologique, conduit ainsi à retrouver, au-delà de cette chronologie, l'esprit et certaines formes d'art des avant-gardes du vingtième siècle. Cela peut-être une proximité avec Picasso, à la fois dans la période analytique du Cubisme que dans la période synthétique, mais aussi au-

delà, par exemple dans les dessins de figures humaines. L'œuvre de Brauner a, pour l'une de ses caractéristiques, celle d'outrepasser les mouvements artistiques constitués; dès son début de carrière en Roumanie, il fit partie des avant-gardes internationales se développant au plan local, par exemple les Constructivismes et le Futurisme, ou Paul Klee et Vassili Kandinsky. Ainsi, le parcours de cette exposition témoigne autant de la proximité de Brauner avec de nouvelles formes d'art que de sa volonté d'y participer au plan créatif. Ce fut à Paris qu'il adhéra de manière affirmée au Surréalisme, rencontre déterminée certes par celle, personnelle, avec les acteurs et les chefs de file de ce mouvement, en tant que maîtres à penser, tel par exemple André Breton, ou en tant que peintres comme Giorgio de Chirico, ces rencontres contribuant à l'inscrire historiquement comme acteur de ce mouvement. Cependant, si l'œuvre de Brauner évoque souvent telle ou telle œuvre comme celle de Salvador Dali, il

Son œuvre témoigne d'une profusion de rencontres de mouvements artistiques constituant les avant-gardes dont il fut contemporain, mais aussi d'affinités tant avec l'iconographie qu'avec l'esprit, la spiritualité propres à ces mondes parallèles que sont le spiritisme, la théosophie, l'alchimie, le tarot et la kabbale, ce à quoi il faut ajouter un rapport évident de l'œuvre de Brauner avec la psychanalyse fortement présente dans certains aspects du Surréalisme, groupe artistique dont il sera membre actif.



Victor Brauner, Jacqueline au grand voyage, 1946
Huile sur toile (46 x 38 cm)



Victor Brauner, Portrait de Mme R.B, 1925
Huile sur carton collé sur contre-plaqué. (60,5 x 60 cm)

ne s'agit pas d'une adhésion exclusive au monde onirique et personnel de ce dernier. Brauner apparait comme un artiste curieux et très ouvert à ce que sous-tendent et sous-entendent les œuvres de ses contemporains; pour autant il ne limitera pas son œuvre à ces références ou emprunts. Il les approchera par ailleurs d'artistes singuliers car hors territoire des avant–gardes, tel par exemple le Douanier Rousseau. D'autre part, il côtoiera activement la communauté des artistes et auteurs roumains, ses compatriotes venus en France, parmi lesquels Constantin Brancusi, Eugène Ionesco, Isidore Isou, Panaït Istrati, Tristan Tzara. Brauner fera partie du mouvement Surréaliste à partir de 1933 et jusqu'à 1947.

Peindre, c'est la vie, la vraie vie, ma vie.

Brauner, malgré ces affinités avec tel ou tel mouvement de l'art qui lui est contemporain, avec tel ou tel artiste de son environnement immédiat, sans toutefois s'orienter vers quelque dogmatisme que ce soit, reste fondamentalement ouvert à une diversité de pensées et de manières de dire la présence humaine au monde, pensées parallèles qui oscillent dans le cadre de certaines formes de pratiques et croyances préhistoriques ou historiques. Le contexte de la première moitié du vingtième siècle est celui d'une forte présence du spiritisme, d'un intérêt pour la Kabbale et l'alchimie, recherches de soi en des cheminements hors des chemins battus et des pensées dominantes; ici, avec cette exposition, ces pensées parallèles s'expriment à mi-mot dans les œuvres plastiques qui, au-delà de références immédiatement identifiables à des œuvres d'artistes de l'environnement roumain ou parisien de Brauner, convoquent volontiers de manière affirmée des œuvres, des vocabulaires d'arts dits primitifs, dont celui, très présent, de peuples et civilisations amérindiens d'Amérique centrale. Vocabulaires car l'une des démarches de Brauner fut orientée vers la coprésence du figuré et du

Une des démarches de Brauner fut orientée vers la coprésence du figuré et du signe linguistique ici à la fois plastique et pictural, poésie tant porteuse de sens que supportée par les signes sémantiquement inaccessibles, donc ésotériques, des langues en lesquelles elle s'exprime.

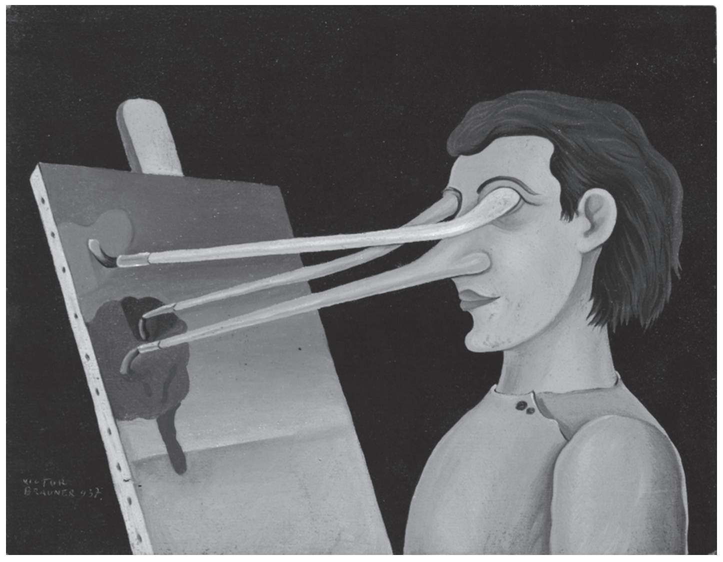
signe linguistique ici à la fois plastique et pictural, poésie tant porteuse de sens que supportée par les signes sémantiquement inaccessibles, donc ésotériques, des langues en lesquelles elle s'exprime. Ces œuvres ont pour nom «picto-poésie», ce qui peut certes évoquer les pictogrammes de Raymond Queneau ou les calligrammes de Guillaume Apollinaire. L'art moderne du début du vingtième siècle, puisque l'académie des Beaux Arts est en voie de dissolution, au-delà d'une recherche d'innovations formelles et conceptuelles, repose pour partie sur des regards et questionnements nouveaux portés aux civilisations «autres», celles qui ont été souvent considérées comme mineures et folkloriques par la colonisation. Ainsi en fut-il notamment avec le Cubisme dont l'une des manières de rénover la représentation repose sur des figurations se référant à ces arts des civilisations autres. Au-delà de toute dimension anecdotique que pourraient prendre ces démarches, au-delà du côté décoratif des objets, il apparait comme assez évident qu'il s'agit de bien davantage que d'emprunts, il s'agit de re-penser le monde à travers ce qu'il fut pour mieux se comprendre soi-même.

C'est en 1965 que Victor Brauner représente la France à la Biennale de Venise.

Le titre de l'exposition, emprunté à l'épitaphe apposée sur la tombe de Brauner lui-même: «Je suis un rêve. Je suis l'inspiration.» prend un sens éclairant des œuvres dans leur hétérogénéité, oscillant du Cubisme ou du Surréalisme à certains arts dits primitifs. Un rêve, celui de la perception des œuvres, tant celles qui semblent conformes à une école (cubiste par exemple) que celles qui témoignent de l'ésotérisme propre aux



Victor Brauner, Portrait d'André Breton, 1934
Huile sur toile (61 x 50 cm)



Victor Brauner, Sur le motif, 1937
Huile sur bois (0.14 m x 0.18 m)

arts des civilisations autres. Dès lors «l'inspiration» peut se comprendre comme générée par la référence à ce qui est pour partie indicible dans ces allusions ou proximités dont Brauner est tellement friand, car l'œuvre d'art reposant pour partie sur le ressenti ne saurait voir son sens s'épuiser dans le seul dicible.

Je suis le* rêv*e

Il est indéniable que cette exposition est un déclencheur de rêve(s) ou révélateur de réalités autres, par les couleurs si chaudes, par l'exotisme de certaines figures, par ces mondes parallèles et ésotériques auxquels nous n'accédons que timidement, de manière différente selon que l'on plonge dans le dessin ou dans la peinture, différente encore avec les objets ou sculptures. Les dessins – et l'œuvre dessinée est très profuse - sont des promesses plus que des affirmations avec bien souvent un trait léger et comme seulement indiciel, espaces d'inscription suggérés dans la feuille blanche, définitions non péremptoires comme il en va du dessin qui est toujours aussi dessein. Dans les peintures, les figures et les signes chatoient avec bonheur et content ces civilisations désormais mystérieuses. Et puis le Surréalisme dont la part de rêve est essentielle. Un voyage contemplatif en l'irréel pour le visiteur…

Je suis l'inspiration. ■



Exposition de l'œuvre de l'artiste Victor Brauner, au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris



فصلنامهٔ «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.



در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.



مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.



چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.



« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.



نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک فصلنامهٔ "رُوو دو تهران"

Nom de la société (*Facultatif*) — مؤسسه

Nom — نام خانوادگی | Prénom — نام

Adresse — آدرس

Boîte postale — صندوق پستی | Code postal — کدپستی

E-mail — پست الکترونیکی | Téléphone — تلفن

- ☐ یک ساله ۲۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۱۰۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 200 000 tomans**
- ☐ **6 mois 100 000 tomans**

اشتراک از ایران برای خارج کشور با پست عادی

- ☐ شش ماهه ۴/۵۰۰/۰۰۰ریال
- ☐ یک ساله ۹/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **1 an 900 000 tomans**
- ☐ **6 mois 450 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت،**
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۱- ۲۹۹۹۳۴۷۲

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des précédents numéros de *La Revue de Téhéran* est désormais disponible en volumes annuels au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

**دوره های پیشین رُوو دو تهران
در مجلدهای سالانه عرضه می گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا
به فروشگاه انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.**



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** 240 Euros

☐ **6 mois** 120 Euros

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

www.teheran.ir

نشانی: بلوار میرداماد، خیابان مصدق جنوبی
(نفت جنوبی سابق)، موسسه اطلاعات،
اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نشانی الکترونیکی: mail@teheran.ir
تلفن آگهی‌ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



مجله تهران

صاحب امتیاز
مؤسسه اطلاعات

مدیر مسئول
محمدجواد محمدی

سردبیر
املی نوو اگلیز

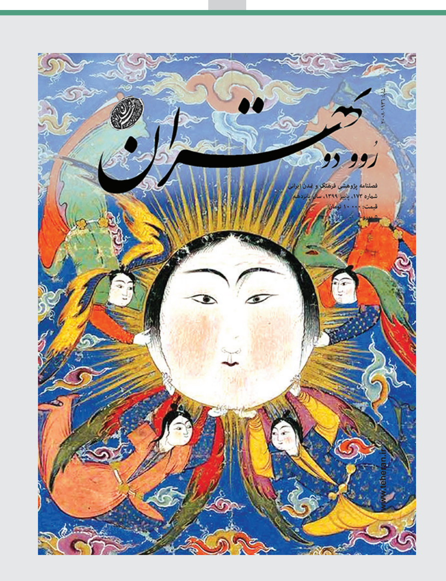
دبیر تحریریه
بابک ارشادی

همکاران این شماره (به ترتیب حروف الفبا)
لوبنا آباهنی
المیرا باقری
ژان‌پیر بریگودیو
عثمان بوتیزن
حمیده حقیقت‌منش
سعید خان‌آبادی
دکتر منوچهر مشتاق خراسانی
سمیرا فاضل
زینب گلستانی

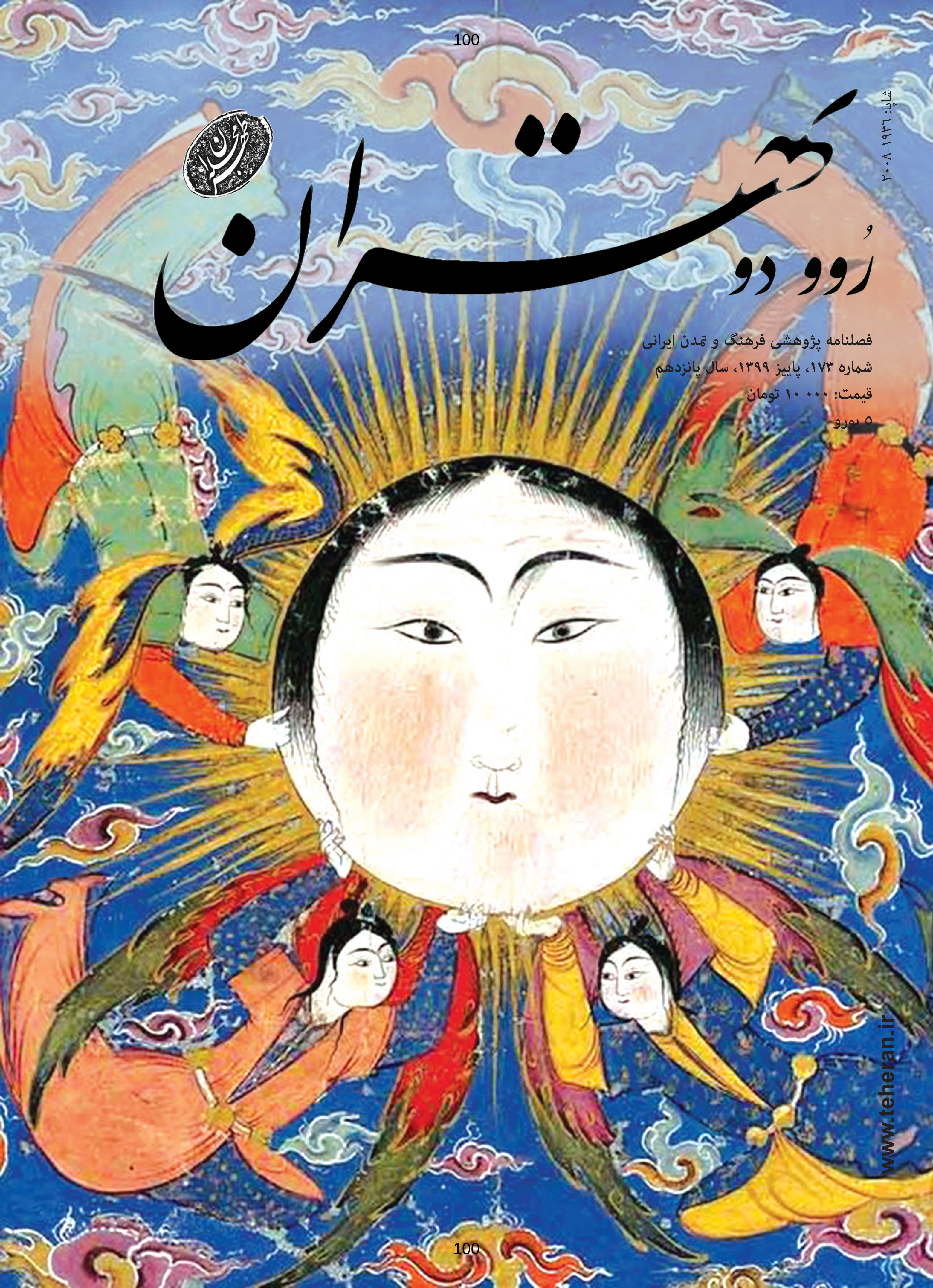
طراحی و صفحه‌آرایی
منیره‌سادات برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی



Verso de la couverture:
Symbole du soleil issu d'un Fâlnâmeh (XVIe siècle), aquarelle sur papier, Musée du Palais de Topkapi.


رُوو دو تهران
فصلنامه پژوهشی فرهنگ و تمدن ایرانی
شماره ۱۷۳، پاییز ۱۳۹۹، سال پانزدهم
قیمت: ۱۰ ۰۰۰ تومان
۵ یورو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
www.teheran.ir